



peinture à fresque
trouvée dans les Sépulcres de Thèbes en Egipte.

DU BON GOUT,

OU

DE LA BEAUTÉ DE LA PEINTURE,

CONSIDÉRÉE DANS TOUTES SES PARTIES,

Par ANDRÉ LENS, Peintre,

CORRESPONDANT DE L'INSTITUT IMPÉRIAL DE FRANCE,

ET MEMBRE DE PLUSIEURS SOCIÉTÉS.

BRUXELLES,

A. J. D. DE BRAECKENIER, Imprimeur-Libraire, Marché-aux-Fromages.

1811.

Cet ouvrage se trouve

A Amsterdam, chez *Chanal*, dans le Nès, n.° 57.
Anvers, chez *Vanderhey*, imprimeur-libraire.
Bruges, chez *Bogaert-Dumortier*, imp.-lib.
Gand, chez *Degoesin-Verhaeghen*, imp.-lib.
Louvain, chez *Meyer*, imprimeur-libraire.
Malines, chez *Lostermans*, *Hanicq* et *Vanderelst*, imprimeurs-libraires.
Mons, chez *Hoyois*, imprimeur-libraire.
Namur, chez *Dujardin*, libraire.
Nivelles, chez *Dujardin*, libraire.
Paris, chez *Tilliard*, frères, libraires, rue Saint-André-des-Arcs, n.° 16.
Turnhout, chez *Brépols*, imprimeur-libraire.

PRÉFACE.

UN Art dont la beauté du génie paraît faire le plus grand mérite, un Art dont les chefs-d'œuvres ont précédé les écrits faits pour en instruire, pourrait être envisagé purement comme un don du Ciel: mais l'expérience nous a démontré que le génie, abandonné à lui-même, est incapable de produire des ouvrages de bon goût ; je dis de bon goût, *parce que le mot* parfait *n'appartiendra jamais aux productions humaines.*

S'il est certain que la peinture exige du génie, il n'est pas moins vrai qu'il doit être nourri d'instructions et d'exemples. Nous voyons Albert Durer *qui avait beaucoup de génie et* Le Dominiquin *qui en était dépourvu ; ce dernier, instruit de bons principes puisés à l'école des* Carraches, *nous a cependant laissé des modèles à suivre, tandis que le premier ne laisse que des exemples à éviter : si l'école romaine se distingue par la sagesse dans le dessin, et l'école flamande par un agrément dans le coloris, ce n'est qu'aux instructions et aux exemples qu'on peut l'attribuer.*

Malgré la grandeur du génie et la beauté des exemples, encore faut-il des efforts étonnans et des

occasions favorables pour réussir, occasions dont la rencontre n'est pas de tous les siècles, principalement pour le peintre d'histoire. On est étonné de voir qu'à certaines époques plusieurs grands hommes ont paru ensemble : la nature serait-elle avare à produire ces rares génies? Serait-ce faute du concours des circonstances nécessaires à les faire fleurir? Comme l'un et l'autre sont au-dessus du pouvoir de l'homme, il ne reste qu'à faciliter le chemin qui conduit au bon goût, *en exposant les principes que les plus beaux génies ont observés.*

L'aptitude à sentir les beautés de la nature et des arts provient sans doute d'une organisation plus ou moins subtile. Mais quelle que puisse être notre organisation, l'habitude peut rectifier notre goût, comme elle peut aussi le corrompre : nous le savons tous, elle nous rend à la fin agréables des mêts qui d'abord excitaient notre répugnance. On ne saurait donc être trop en garde contre les impressions vicieuses, avec lesquelles nos organes se familiarisent si facilement.

J'envisage comme le plus grand malheur qui puisse arriver à un jeune homme, la méprise dans les productions qu'il prend pour exemple, parce qu'il les croit toujours sans défaut : c'est pourquoi

je propose des principes fondés sur les productions les plus belles ; leur conformité avec ceux de la poésie m'engage souvent à citer les vers de Boileau *qui sut si bien dire en français ce qu'*Horace *nous avait dit en latin.*

Comme la multitude des préceptes offusque la simplicité des principes, et c'est le cas où un grand livre est un grand mal, je me borne à ce qui est essentiellement nécessaire pour éviter cette erreur. Assurément on s'attend bien que tout ne saurait être neuf, parlant d'un Art exercé dans tous les pays de l'Europe et chéri de tous ceux qui ont eu de l'éducation ; disons de plus, sur lequel on a déjà publié tant d'ouvrages. Je dois toute mon instruction aux bons livres ; et comme le public a su les apprécier, je ne dis rien des auteurs qui m'ont précédé dans cette carrière. Loin de moi toute réflexion qui tendrait à diminuer leur mérite ! je ne désire que d'être utile, principalement au peintre d'histoire. C'est à cette fin que j'ose proposer aussi bien les exemples à éviter que les modèles à suivre : j'espère bien que, dans cette carrière, étrangère à mon état, le public n'exigera pas d'un Belge cette beauté de style et cette pureté de langue, qui caractérisent les écrivains français.

J'ai mis à la tête de ce petit ouvrage le dessin de la plus ancienne peinture que je connaisse. Mr. Bruce, *célèbre voyageur, l'a dessinée dans un des caveaux de Thèbes, en Égypte. (Voyez* Voyage en Nubie et en Abyssinie, *tome* 1.er, fol. 141.) *Cette peinture, de grandeur naturelle, est comparée, quant au mérite, à celui de nos meilleurs peintres d'enseignes; elle nous montre particulièrement combien les Égyptiens approchaient de la perfection d'un instrument de musique, qui exigeait une infinité de connaissances : cette harpe, dont le pied et les côtés semblaient incrustés d'ivoire, d'écaille et de nacre de perle, était exécutée avec tant de goût que nos meilleurs ouvriers n'en sauraient faire davantage, au jugement de Mr.* Bruce.

Selon l'opinion de ce voyageur, cette peinture a été faite vers le temps où Salomon *régnait, c'est-à-dire sous le règne de* Sésonchis, Séthosis *ou* Sésostris, *roi d'Égypte, que l'Écriture nomme* Sésac. *Il me semble qu'il est agréable de voir comment* David *et* Salomon *pinçaient la harpe; en effet, hormis la tête et le menton rasés, nous voyons dans cette peinture la représentation fidèle de ces personnages célèbres. Une seconde peinture, que le secrétaire de Mr.* Bruce *a dessinée, offre une figure semblable, mais dont la harpe beaucoup plus grande a*

dix-huit cordes, dont la tunique a des manches moins larges, et dont la chair est d'une couleur aussi brune (*). *Sans avoir égard au mérite de ces peintures, elles sont intéressantes par rapport à la représentation qu'elles donnent d'un prêtre égyptien, figure utile pour le* costume.

Ce mot me rappelle que je dois au public la correction d'une erreur que le texte de Plutarque, *corrompu dans cet endroit, m'a fait commettre; il dit qu'*Alcibiade *se faisait raser la barbe à Lacédémone: je prie ceux qui ont mon* Traité du Costume, *de lire*, fol. 58, *alinéa* 8, *que les Lacédémoniens portaient la barbe, comme* Aristophane *le prouve, et qu'*Alcibiade *se soumit à leurs usages.*

J'ai divisé l'Art de la Peinture en autant de parties que j'ai cru essentiellement nécessaires. L'ordre que j'ai observé est celui qu'on emploie en faisant un tableau; c'est aussi celui qu'on observe pour l'examiner avec fruit et pour en juger avec connaissance: l'ordre qui est propre à étudier l'Art se trouve dans les réflexions sur l'étude.

(*) M.r *Denon* a fait connaître plusieurs peintures égyptiennes, mais ses talens connus et les détails très-circonstanciés que M.r *Bruce* nous donne, me paraissent une preuve évidente qu'ils ont fait leurs dessins d'après différens tableaux.

TABLE DE LA DIVISION
DES MATIÈRES.

Pages

AVIS

DE L'ÉDITEUR.

AVANT l'existence des sages dispositions de la loi du 19 Juillet 1793, les auteurs et les éditeurs se trouvaient à la merci de quelques hommes sans pudeur, qui ne rougissaient pas de s'approprier les fruits du génie et du travail d'autrui. Le fait suivant est un nouvel exemple de ce que nous avançons :

M.r *Lens* avait fait imprimer, en 1776, un ouvrage, ayant pour titre : *Le Costume de plusieurs Peuples de l'antiquité*, qui a été réimprimé depuis à Dresde.

En 1790 parut à Paris, chez M.r Drouhin, éditeur, celui intitulé *Recherches sur les Costumes et sur les Théâtres de toutes les Nations, tant anciennes que modernes :* l'éditeur non content d'avoir pillé la plus grande partie de ce que M.r *Lens* avoit écrit sur les costumes des peuples anciens, non content d'avoir

copié la majorité des planches de son Ouvrage, s'appropria jusqu'à l'âme de la préface de celui-ci.

EXEMPLES.

Ouvrage de Mr. *Lens*, imprimé en 1776.

Page 1.re

Dans l'enfance des sociétés, les hommes, dispersés sur la terre inculte, ont dû se ressembler tous dans la manière de se vêtir; la dépouille de quelque bête suffisait alors à la pudeur, etc. etc. etc.

Page 263.

Supposez donc qu'on veuille se couvrir de la *Toga*, on posera l'extrêmité, n.° 1, au-devant du pied gauche, (le bord circulaire tourné en dehors) puis on fera monter la *Toga* au n.° 3, qui viendra à la hauteur de l'épaule gauche, (1.re longueur); de l'épaule gauche traversant le dos, la *Toga* ira se rendre sous le bras droit; puis traversant la poitrine, elle remonte sur l'épaule gauche au n.° 5, (seconde longueur) et va finir derrière le pied au n.° 6, (troisième longueur) comme se voit à la figure vue par derrière. Le n.° 4 est l'endroit le plus large de notre plan: c'est ce même bord qui tombe sur les genoux; et c'est environ le milieu de la ligne horizontale, n.° 4, qui vient sous le bras droit, et soutient

Ouvrage imprimé à Paris en 1790.

Page 1.re Tome I.er

Lorsque les hommes, d'abord dispersés sur la surface de la terre, se réunirent en corps de société, ils durent tous adopter une manière à-peu-près semblable de se vêtir; la dépouille des animaux dut suffire alors pour cacher ce que la pudeur ordonne de couvrir, etc. etc. etc.

Page 32. Tome II.

Lorsque, par exemple, on veut se servir de la Toge, on pose l'extrêmité, numérotée 1, au-devant du pied gauche, le bord circulaire tourné en dehors. On la fait monter ensuite vers le n.° 2, qui se reporte à l'épaule gauche (1.re longueur). De l'épaule gauche, en traversant le dos, la Toge va se rendre sous le bras droit; puis, en traversant la poitrine, elle remonte sur l'épaule gauche au n.° 3, (seconde longueur), pour aller finir derrière le pied au n.° 4 (troisième longueur). Le n.° 5, est le plus large du plan; c'est le bord qui retourne sur les genoux, c'est le milieu de la ligne horizontale qui vient sous le bras droit, et qui soutient les plis que l'on tire en dehors, pour empêcher l'angle, n.° 1, de

les plis, n.° 2, qu'on tiroit en dehors pour empêcher l'angle, n.° 1, de traîner par terre, ainsi qu'il auroit pu arriver à une *Toga* très-ample, comme celle-ci.

Page 269.

Les mots de *picta* et de *palmata* ont fait penser à quelques modernes, que cette *Toga* étoit brodée à l'aiguille et en figures : mais Vigenère remarque qu'Aristote, et d'autres Grecs, donnoient le nom de fleur de pourpre à la simple teinture de pourpre.

(*Voyez, au sujet de ces deux articles*, le Moniteur *du* 1.*er Septembre* 1811.)

traîner par terre, comme cela pouvoit arriver lorsque la Toge étoit du genre des plus amples.

Page 58. *Tome II.*

Les surnoms de picta et de palmata ont fait croire que les Toges qui étoient ainsi nommées, étoient ou peintes, ou brodées, ornées, enfin décorées de palmes; mais Vigenère, dans ses commentaires sur les tableaux de Philostrate, remarque qu'Aristote et d'autres Grecs donnoient le nom de fleur de pourpre à la simple teinture de pourpre.

La ressemblance est frappante, et cependant l'éditeur des *recherches* ne cite aucune fois le nom de M.r *Lens*, qui avait écrit 16 ans avant celui-ci.

Mais à présent que les produits du génie et les propriétés sont respectés, je déclare que je poursuivrai devant les tribunaux tous les éditeurs, contrefacteurs et débitans d'éditions contrefaites du présent Ouvrage, dont deux Exemplaires ont été déposés à la Bibliothèque impériale, et cinq à la Préfecture de la Dyle.

Pour prévenir les contrefaçons, chaque Exemplaire sera revêtu de ma Signature :

A. J. D. De Braekenier

Imprimeur-Libraire et Éditeur-Propriétaire.

DU BON GOUT,

OU

DE LA BEAUTÉ

DE LA PEINTURE.

RÉFLEXION GÉNÉRALE SUR L'IMITATION DE LA NATURE.

Il semble d'abord, au mot d'*imitation*, que celle qui rend la nature avec la plus grande vérité doit être aussi la plus estimable; mais on sait qu'il n'y a point de règle si générale qui n'ait son exception: aussi, chez les gens tant soit peu instruits, l'art est considéré tout différemment, comme chez l'homme doué d'une sensation fine, qui exige avant tout la beauté de l'objet et puis la vérité de l'imitation. Ce serait donner des limites trop étroites à un art, qui est susceptible d'élever notre imagination et d'ennoblir nos idées, que de borner

toute sa perfection à l'imitation servile des objets les plus communs.

En tout temps, l'homme bien organisé a su distinguer la beauté dont le créateur a doué la créature : pour fixer cependant celle dont la conformation est généralement reconnue, il ne fallait rien moins que les monumens de la sculpture grecque; ce sont ces précieux restes qui nous ont fait connaître la beauté idéale, ils nous ont enseigné la poésie de l'art. Cette poésie n'étant cependant pas à la portée de tout le monde, et de plus très-difficile à acquérir, l'imitation servile de la nature a su séduire et séduit encore, chez toutes les nations, des artistes capables de plus d'élévation, s'ils ne fussent entraînés par la facilité qu'il y a d'imiter les objets tels qu'ils s'offrent à leurs yeux. L'école romaine, qui, par la vue continuelle des monumens antiques, s'est toujours maintenue dans le bon goût, eut aussi son *Michel-Ange Caravaggio:* je n'entends parler ici que du dessin.

Les Grecs ont constamment choisi une belle nature pour objet de leur imitation : leur goût est généralement estimé chez les hommes les plus éclairés de toutes les nations; aussi ceux qui les ont pris pour modèle, depuis le renouvellement

des arts et des sciences, sont encore ceux qui se sont acquis le plus de gloire, non-seulement en peinture et en sculpture, mais dans tous les arts et sciences : l'étude de la littérature grecque nous a donné les *Tasse*, les *Boileau*, les *Racine*, les *Pope*; contre ces faits il n'y a pas à réclamer.

Comme il est difficile cependant de trouver des modèles si parfaits dans la nature, on sacrifie au goût du peuple qui admire une figure ignoble, pourvu qu'elle soit fidèlement imitée; il s'y reconnaît : aussi le poëte remarque très-bien que *Molière*

Peut-être de son art eût emporté le prix,
Si moins ami du peuple, en ses doctes peintures,
Il n'eût point fait souvent grimacer ses figures.

Si l'artiste peut être entraîné dans un mauvais choix quant à l'objet, il peut l'être encore quant aux moyens de le rendre.

Bien loin de la sécheresse & des minuties gothiques, les grands artistes de la Grèce ennoblirent leurs statues par une belle proportion, par des parties grandes & essentiellement nécessaires; ils ne crurent pas que ces petits plis de la peau, le nombre

de veines, enfin ces pauvretés de la nature fussent admissibles dans les figures héroïques: par exemple, les sourcils n'étaient marqués que par une ligne, sans que les poils y fussent détaillés. La distinction de ces petitesses ne s'introduisit qu'au déclin de l'art, c'est-à-dire sous les empereurs romains. Je fais cette observation pour montrer que l'art ne peut pas égaler la nature dans la perfection des détails : on est aisément convaincu de cette vérité en confrontant le plâtre d'une main moulée sur la nature avec une main sculptée par un artiste quelconque.

Les peintres les plus célèbres, je dis même les anciens (comme nous le prouve sur-tout un *Jupiter et Ganimède*, d'un coloris admirable et de grandeur naturelle, que j'ai vu à Rome), imitèrent également la nature d'une manière large et grande, pas seulement quant au dessin, mais aussi dans l'exécution; la distance essentiellement exigée, pour voir l'ensemble d'une composition, impose la nécessité de ne rendre que de grandes parties. Le fond plat et uni, la faiblesse de nos couleurs ne nous permettent de rendre la nature que vue pour ainsi dire à travers d'une gaze légère.

Le choix des belles formes, joint à la manière

grande, fait un ensemble imposant qui ennoblit les objets; pareillement il forme la beauté idéale que les plus grands peintres ont préférée à l'imitation servile : c'est par cet ensemble que l'art surpasse la nature, à laquelle il ne peut atteindre dans aucune autre partie.

Le Titien, qui imita si bien la nature, ne paraît pas avoir eu l'intention de nous tromper; il évita les petitesses, seules capables de produire cet effet. Aussi l'éloge d'avoir trompé par une imitation si fidèle n'a été donné à aucun des artistes célèbres, anciens ou modernes, quant à la figure humaine: les uns et les autres, même les plus médiocres, y ont réussi, quant aux objets qui n'étaient pas susceptibles d'une beauté idéale.

Quoique les différentes étoffes soient parfaitement imitées par *Le Titien*, on ne s'est pas encore avisé de le donner comme un exemple à suivre quant à la beauté des draperies : ayant manqué au bel ordre des plis, elles sont sans beauté réelle. Un homme d'esprit peut admirer une figure élégamment drapée comme un objet gracieux, comme un résultat du bon goût, et cela n'est jamais commun, au lieu que les étoffes, toutes riches et variées qu'elles soient, se trouvent dans toutes les boutiques.

Nous lisons que *Zeuxis* et *Parrhasius* eurent un défi; mais ce n'est pas sans étonnement que nous voyons que l'auteur de la belle *Hélène* peignit des fruits, et son antagoniste un rideau : ces peintres célèbres ont-ils cru que la beauté idéale n'était pas assez à la portée du peuple pour obtenir un jugement définitif? Il est vraisemblable : aussi, abandonnant la partie spirituelle de leur art, ils ont choisi des objets qui n'étaient pas susceptibles d'une beauté idéale; ils voulurent tromper le spectateur. *Zeuxis* n'avait trompé personne par sa belle *Hélène*; il fut trompé lui-même en demandant qu'on levât le rideau devant le tableau de *Parrhasius*, qui n'était que l'imitation parfaite d'un rideau.

Cette histoire nous prouve que le peuple grec ressemblait au nôtre : aussi *Apelle*, pour se faire connaître à *Protogène*, n'employa pas un semblable moyen; il fit un simple contour. On comprendra aisément qu'il était susceptible d'une beauté idéale; aussi était-ce un artiste qui en devait juger.

Une imitation servile ne donnera jamais une grande célébrité. Les grands hommes ont su donner une beauté particulière et intéressante à l'une ou à l'autre partie de la peinture, comme nous le

prouve *Le Corrège* : il ne dessina point comme *Raphaël*, il n'avait pas non plus un coloris comme *Le Titien*; cependant les grâces qu'il a su donner à ses figures, et l'harmonie de son clair-obscur, lui ont acquis l'admiration générale, au point qu'une seule figure, sa petite *Magdeleine*, tableau d'un palme et demi, qui est à Dresde, a été vendu 27,000 écus romains. On sentira, sans doute, que je n'avance pas cette particularité pour qu'on juge en général du mérite d'un ouvrage par le prix qu'il obtient dans les ventes; ce serait juger les auteurs par la lecture des journaux.

DE L'INVENTION.

Le lecteur ne s'étonnera point de trouver bien des observations et des préceptes qui ne sont point de l'essence de la peinture, simplement considérée comme imitation de la nature; il sait que celui qui représente des faits historiques doit se conformer aux lois imposées à l'historien. Il ne suffit pas qu'une invention soit agréable et pittoresque, elle doit de plus conserver toute la vraisemblance possible : la poésie de même doit embellir comme elle peut ennoblir, et non pas détruire le caractère que l'histoire a fait connaître.

Que ce soit le poëte qui ait chanté l'action, ou l'historien qui l'ait décrite, c'est au peintre à inventer le mouvement et l'expression des figures, avec tout ce qui appartient au sujet.

L'action ne peut être qu'une, sa durée ne peut être que d'un instant, et la scène, le seul lieu où l'action s'est passée.

Comme la composition est nécessaire pour rendre les idées visibles, nous pouvons dire qu'en peinture l'invention est à la composition ce que la pensée est à l'expression en fait de littérature.

Toute action offre des momens plus ou moins expressifs, c'est à l'artiste à saisir celui qui l'est davantage : celui qui offre le plus de sentiment, celui dont lui-même est le plus vivement touché, sera le plus favorable.

Selon que notre idée est plus ou moins obscure,
L'expression la suit ou moins nette, ou plus pure.

En effet, comment l'auteur pourrait-il remuer l'ame du spectateur sans être avant tout lui-même pénétré de l'expression? Comme on doit intéresser par la beauté des objets, on se gardera d'exposer des choses indécentes, triviales ou insipides.

N'offrez rien au lecteur que ce qui peut lui plaire.

Quoique

Quoique l'invention soit une production du génie, plus l'artiste sera instruit, plus il saura la rendre belle. Son choix sera plus délicat, aussi bien pour les accessoires que pour le principal.

Les usages des différens peuples ont leur influence sur la façon d'agir et de s'exprimer; c'est pourquoi la connaissance de l'histoire est nécessaire.

Des siècles, des pays étudier les mœurs;
Les climats font souvent les diverses humeurs.

Quand on a un sujet à traiter, on ne saurait trop étudier ce qui le concerne; on ne saurait trop consulter les différens historiens qui l'ont décrit: l'un fait naître une idée vive et pleine d'expression, tandis que l'autre ne fait concevoir que des images vacillantes. La mère de *Coriolan*, en présence de son fils, est peinte d'une manière toute différente par *Tite-Live* de ce qu'elle est par *Plutarque* ou *Denis d'Alicarnasse*.

L'étude des historiens originaux peut quelquefois nous faire produire une invention originale; car traiter un sujet comme il l'a été par un artiste célèbre, en changeant seulement le mouvement des figures, c'est répéter en notre jargon ce qu'un

autre avait dit en son langage. C'est encore par un épisode qu'on pourra rendre neuve une histoire souvent répétée; mais il doit être subordonné et se lier naturellement à l'action principale : celle-ci peut de même faire naître des incidens qui pourront contribuer à l'expression, et en même temps rendre l'invention originale.

Le moment qui précède ou celui qui suit une action plusieurs fois représentée pourra aussi faire naître une invention neuve ; *Rembrandt* nous en fournit un exemple : les deux disciples, auxquels Notre Seigneur se fit connaître après sa Résurrection, ont été représentés par quantité d'artistes, tantôt où le Sauveur bénit le pain, ici en le rompant, là où les disciples adorent leur divin maître, etc. *Rembrandt* saisit le moment où *Jésus-Christ* vient de disparaître, laissant sa chaise vide et toute lumineuse : il représente les deux disciples seuls, pleins d'admiration & d'étonnement. Cet exemple doit engager l'artiste à étudier les circonstances de l'histoire qu'il doit créer de nouveau, après que tant d'autres y ont exercé leur talent.

Si les grands capitaines ont trouvé qu'*Homère* était rempli de préceptes sur l'art militaire, et si le judicieux *Quintilien* va souvent puiser chez ce

poëte ses meilleures leçons sur l'art oratoire, l'artiste ne s'étonnera pas de trouver dans ses poëmes les modèles les plus parfaits d'invention. Tout est noble, simple et naturel chez ce poëte; tout y est décent et expressif; tout est tableau.

Aimez donc ses écrits, mais d'un amour sincère;
C'est avoir profité que de savoir s'y plaire.

De tous les peintres, c'est *Raphaël* qui nous offre les meilleurs exemples d'invention pour les figures, par la variété de leurs caractères et la finesse de leur expression; joignons-y la noblesse de ses pensées. Si l'unité d'action n'est pas observée dans son tableau de la Transfiguration, c'est qu'il a été gêné, comme il le fut dans son tableau d'*Héliodore*, où il représente un pape comme témoin de la scène.

L'exemple des grands hommes n'est à suivre que pour autant qu'il est conforme aux principes que le bon sens a établi et qu'eux-mêmes ont confirmé dans presque tous leurs ouvrages. La célébrité de leur nom ne justifiera jamais, vis-à-vis de l'amateur instruit, les erreurs que nous commettrons à leur exemple.

Le Poussin nous donne le modèle d'une simplicité et d'une sagesse qui charment l'amateur éclairé ; ses inventions n'ont rien de ce faste pittoresque qui n'en impose qu'à la vue : c'est celui de tous les peintres qui a été le plus pénétré de l'esprit et des maximes des anciens, par rapport à l'invention ; il est encore admirable pour les fonds et les accessoires.

La figure principale doit attirer toute l'attention du spectateur, par-là elle exige tout le soin de l'artiste ; les autres figures doivent tendre à la faire valoir, aussi doivent-elles contribuer à son expression. La variété d'âge, de sexe et de caractère, ainsi que la différence dans le mouvement, rendront l'invention intéressante.

Écartons tout ce qui est peu signifiant ou ignoble : que ce ne soit pas une troupe de musiciens, au lieu de figures pleines d'expression, qui occupe l'endroit principal, comme au fameux tableau des Nôces de Cana, de *Paul Véronèse !*

Sur de trop vains objets c'est arrêter la vue.

Des actions très-simples sont cependant susceptibles de grâce et de finesse, elles s'ennoblissent

par la décence comme elles peuvent intéresser par la naïveté de l'expression.

Quoique vous écriviez, évitez la bassesse;
Le style le moins noble a pourtant sa noblesse.

En choisissant des objets agréables, ne soyons pas de ceux qui abusent de leurs talens.

Que votre ame et vos mœurs, peintes dans vos ouvrages,
N'offrent jamais de vous que de nobles images!

L'invention peut être de deux espèces, ou poétique ou simplement historique; dans le dernier cas, le peintre doit suivre l'histoire dans toute la simplicité de sa narration, sans ajouter des figures emblêmatiques, des êtres ou des attributs tirés de la poésie sacrée ou profane. Je m'explique : l'Écriture Sainte nous dit que des anges se sont présentés à *Abraham*, à *Loth*, à *Tobie*, etc. Ces anges ont été vus par d'autres personnes qui cependant ne les connurent point pour des anges; j'en dois conclure qu'ils n'avaient rien qui les distinguât de jeunes hommes, que la beauté et la majesté qui doivent caractériser les envoyés du Seigneur. Au contraire, en traitant poétiquement ces mêmes sujets, on peut leur donner tous les attributs que la poésie consacre à leur dignité et à leur caractère.

Pour les mystères de notre religion, on doit s'en tenir à l'opinion autorisée.

J'espère qu'on ne nous blâmera pas d'être curieux dans les faits historiques qu'il est permis d'examiner : par exemple, les Mages sont figurés avec des habillemens bizarres, pour les faire paraître comme des rois; quoique plusieurs pères l'aient cru, on n'a pourtant aucune preuve historique qu'ils le fussent, bien moins encore que l'un d'eux fût un nègre, le pays de ceux-ci n'étant pas à l'orient de la Judée. On représente le vieillard *Siméon* avec un habit aussi fantasque, pour en faire un prêtre, de même que celui qui opère la Circoncision : l'Écriture ne nous en dit rien. En cas de doute, on peut se tenir à l'opinion vulgaire quant à leur état; mais on doit observer le costume quant à leur habillement.

Pour les patrons d'une ville, d'une église, ou d'un particulier, quoiqu'ils vécurent en différens siècles, les supposant au ciel, on peut les représenter ensemble. Il ne me paraît pas qu'il en puisse être de même du petit enfant *Jésus* : depuis sa naissance jusqu'à sa résurrection, *Jésus-Christ* était sur la terre; ceux qui ne vécurent pas dans cet intervalle ne peuvent y être physiquement pré-

sens, et je ne vois pas comment *Jésus-Christ*, pendant son enfance, peut être représenté au ciel.

On a peint en cent manières différentes la Sainte Vierge avec l'enfant *Jésus*, accompagnés de plusieurs saints, et cela sur un fond d'architecture : j'ignore ce qu'on a voulu représenter, tant pour le fond que pour l'expression.

Chez les poëtes, l'Olympe est orné de palais magnifiques : l'idée que nous avons du ciel s'éloïgne de toute matière; de-là nous le représentons par des nuages sur un fond lumineux, ne pouvant rien offrir de moins palpable à la vue. Les représentations qui ne peuvent passer pour réellement vraies doivent être considérées comme des visions : telles sont celles des saints qui, par la vivacité de leur foi et la ferveur de leur dévotion, se transportèrent en idée sur le Calvaire au pied de la croix. Mais je le demande, la représentation ne serait-elle pas plus vraie et aussi édifiante en les plaçant devant une image ou un crucifix ?

Outre l'élégance et la noblesse de la diction, la poésie est une élévation d'idée : c'est par un style poétique que les Grecs ont ennobli leurs héros, en leur donnant toute la beauté possible, et les représentant nuds. En effet, la figure humaine porte

l'empreinte d'une noblesse, vis-à-vis de laquelle le faste de nos habits disparaît totalement, comme doit disparaître la production de la créature vis-à-vis de celle du Créateur. C'est par suite de cette élévation d'idée, mais avec la décence requise, que nous représentons notre Seigneur, après sa résurrection, avec une simple draperie qui donne toujours plus de noblesse que tout autre habillement, par le bel ordre des plis dont elle est susceptible.

La poésie sacrée admet de même la personnification des êtres inanimés. Ces idées exposées avec prudence, comme a fait *Le Poussin*, sont admirables pour enrichir l'invention; aussi les Grecs ont-ils souvent employé ce style,

Où pour nous enchanter tout est mis en usage :
Tout prend un corps, une ame, un esprit, un visage.

Le peintre n'a pas cependant la même facilité que le poëte pour les inventions allégoriques, non plus que pour les figures emblêmatiques, parce qu'il n'a pas la même faculté d'en donner l'explication : il doit au contraire se faire comprendre au premier coup-d'œil, et par-là ses inventions doivent être fondées sur l'exemple des anciens.

De quelque nature que soient ses inventions, il doit se souvenir qu'il n'a qu'un instant à représenter,

au

au lieu que le poëte peut décrire le commencement, les progrès et la fin d'une action ou d'une passion quelconque; par-là il prépare l'oreille à entendre ce que la peinture ne peut que difficilement offrir aux yeux. Telles sont encore les métamorphoses, et toutes les figures monstrueuses, souvent impossibles et toujours désagréables à rendre.

J'en excepte celles, avec lesquelles les monumens nous ont familiarisés, telles que les centaures, satyres, etc. Aussi peut-on représenter le moment avant, ou celui qui suit une métamorphose, pour ne pas offrir un objet capable de donner de la répugnance.

DE LA COMPOSITION.

L'INVENTION formée dans notre esprit, nous devons la rendre visible par la composition; nous devons montrer notre pensée avec toute la clarté possible. Un beau style en littérature rend souvent son auteur célèbre: le grand nombre de lecteurs se laisse séduire par l'harmonie de l'élocution; il en est de même en peinture. Conservons cependant la fidélité qu'on doit à l'histoire.

Posons pour exemple la Conversion de St. *Paul*, act. c. 9 et c. 26.

Saul obtint une commission du grand-prêtre, ou du sanhédrin de Jérusalem, pour poursuivre et saisir les Chrétiens : allant à Dámas, une lumière éclatante, venant du Ciel, le renversa lui et les siens. Le Sauveur lui parla en disant : *Saul, Saul, pourquoi me persécutez-vous?* il avait les yeux ouverts et ne voyait point.

Considérons d'abord que *Saul* (1) n'était qu'un simple citoyen zélé pour sa religion, dans laquelle il était parfaitement instruit; il pouvait avoir environ 34 ans : comme, après sa conversion, il gagnait sa vie à faire des tentes, il eſt probable qu'en sa jeunesse il avait appris ce métier. Il n'est pas nécessaire d'en dire davantage; son éloquence, la beauté de son génie et la vivacité de son caractère sont suffisamment connues. C'était un homme en habit civil, qui marchait à pied, selon les commentateurs (en effet on ne conduit point par la main celui qui a un cheval à monter); il est apparent même qu'il n'avait pas d'épée, parce que le grand-prêtre ni le sanhédrin n'avaient pas le droit de punir de mort :

(1) Voyez les ℣ 5, 6, 7, 8 du 9.me chap.

c'est à l'artiste à composer la figure principale, comme c'est à lui à inventer et à composer ses compagnons effrayés.

Cet exemple nous montre une partie des réflexions préalablement nécessaires pour rendre l'histoire avec cette fidélité exigée par le spectateur instruit. Je l'avoue, cette noble simplicité ne frappe point la vue comme le brillant des armes et la magnificence des chevaux; mais je le demande, peut-on travestir St. *Paul* en capitaine de cavalerie, comme un génie du premier ordre l'a représenté? Admirons cette richesse d'imagination comme elle mérite de l'être, mais souvenons-nous qu'un style si pompeux n'est admissible que pour autant qu'il ne contredise point la vérité historique.

C'est la figure principale qui exige une distinction particulière tant par sa beauté et par son attitude que par son emplacement; elle doit se montrer toute entière, sans raccourci, autant qu'il est possible, également sans ombre autant qu'il se peut: les autres figures doivent lui être subordonnées, et leurs membres doivent contraster entre-eux aussi bien qu'avec ceux de la figure principale. Toutes les figures géométriques, formées par les figures mêmes ou par leur s membres, doivent être bannies

d'une bonne composition ; point de parallèles, point d'angles parfaits, point de cercles, ni dans les figures ni dans les draperies : aussi plusieurs têtes, plusieurs mains ou autres membres ne peuvent se trouver sur une ligne.

Observons cependant que les principes doivent guider l'artiste et ne pas contraindre son génie : il y a des cas où plusieurs têtes, plusieurs mains, etc. dans un mouvement à-peu-près semblable exprimeront très-bien l'unanimité de sentiment, de zèle, de dévouement ou de curiosité.

Dans un tableau composé d'un grand nombre de figures, on désire naturellement qu'elles se montrent d'une façon différente; c'est à l'expression à dicter leur mouvement, comme c'est à leur caractère à exiger une position convenable.

Le plan des figures doit former une ligne concave ou convexe, pour favoriser le clair-obscur nécessaire pour l'effet du tableau dont le milieu doit être le plus intéressant, et les côtés dans une espèce d'équilibre.

Il faut que chaque chose y soit mise en son lieu,
Que le début, la fin répondent au milieu.

Lorsque le sujet exige un grand nombre de figures, on les partage en différens groupes : chacun de ces groupes peut être composé d'un nombre inégal de figures, selon que l'histoire et l'expression l'exigent. Plus on pourra donner de la rondeur aux groupes, plus seront-ils agréables à l'œil. Quoique les chefs-d'œuvres de l'art aient péri, encore nous reste-t-il plusieurs groupes de deux figures dont la composition et l'expression sont admirables : remarquons *Niobé* avec sa petite-fille, les *Lutteurs*, et *Ménélas* qui soutient le corps de *Patrocle*; ce dernier est au palais *Pitti* à Florence. Le fameux torse appelé *Pasquin* en est une répétition, s'il n'est pas l'original. Après les anciens, *Raphaël* nous donne l'exemple de la variété qu'ils exigent : nous devons en mettre aussi bien dans les grandes masses que dans les détails.

Quoiqu'une composition demande, autant que possible, des mouvemens et des expressions neuves, pour être originale, évitons cependant toute nouveauté ridicule. Convenons qu'il y a des pensées dont jamais nous ne pouvons nous éloigner beaucoup.

Tout doit tendre au bons sens; mais pour y parvenir,
Le chemin est glissant et pénible à tenir :
Pour peu qu'on s'en écarte, aussitôt on se noie.
La raison à marcher n'a souvent qu'une voie.

Le désir d'être neuf est souvent l'origine du mauvais goût. L'empereur *Titus* disait perdu le jour qu'il n'avait rendu personne heureux : *Linguet*, auteur admiré pour son style, trouva ce sentiment ridicule, comme ailleurs il prétendait que le pain était un poison. Le célèbre *Tintoret*, dans une représentation de la Cêne, mit les Apôtres renversés de toute façon; n'est-ce pas là vouloir être neuf aux dépens du sens commun?

Cherchons la nouveauté, qu'exige une belle composition, dans la décence, dans la simplicité; cherchons-la dans la finesse et la beauté de l'expression.

Quelque sujet qu'on traite, ou plaisant, ou sublime,
Que toujours le bon sens s'accorde avec la rime!

C'est à ceux qui courent après les singularités, tant dans le contraste des objets que dans les mouvemens bisarres, qu'on peut dire:

Prenez mieux votre ton; soyez simple avec art,
Sublime sans orgueil, agréable sans fard.

L'étude des antiquités apprendra à l'artiste les mœurs et les usages qui doivent caractériser ses inventions, et à rendre en même temps sa composi-

tion sage et instructive. Il doit oublier et son siècle et son pays.

Gardez donc de donner . . . . . .
L'air ni l'esprit français à l'antique Italie ;
Et sous des noms romains, faisant notre portrait,
Peindre *Caton* galant, et *Brutus* dameret.

Il est souvent utile de se demander à soi-même comment les anciens et comment *Raphaël* auraient rendu le sujet qu'on compose ; l'effort exigé pour répondre à une demande si difficile ne manquera pas d'élever notre imagination.

Comme plusieurs traits d'histoire demandent nombre de spectateurs, tant que l'artiste a des moyens pour les rendre intéressans, il peut les admettre : c'est par la différence de leur caractère et par la variété de leur expression qu'on peut y parvenir. Qu'on se souvienne toujours que le grand nombre de figures peut rendre une composition difficile sans la rendre bonne, de même que les ornemens peuvent rendre une figure riche sans toutefois la rendre belle !

Il est essentiel qu'elle soit expressive : le fond du tableau, les draperies, le clair-obscur, tout doit tendre à cette fin ; tous les accessoires qui ne sont

point signifians deviennent nuisibles, quelqu'excellente qu'en puisse être l'exécution.

Tout ce qui entre dans la composition doit être grand et simple, et toujours selon le costume; le fond du tableau doit encore présenter une idée du pays ou de la nation dont on traite l'histoire, tant par rapport à l'architecture qu'aux arbres et aux autres objets propres à faire distinguer un pays d'un autre. Si j'ai dit *selon le costume*, c'est qu'il est désagréable de trouver la ville de Bethléem transportée dans le voisinage de l'Escaut ou de la Brenta, en y voyant une paysanne flamande ou venitienne, chargée de sa cruche au lait, offrir des œufs au petit enfant *Jésus*.

Dès que le fond est d'un espace considérable, on tâchera de le rendre intéressant, par des objets agréables que la scène exige ou que l'expression demande: ces objets cependant doivent être rendus avec une douceur qui fasse valoir les figures au lieu de les offusquer: il est arrivé quelquefois au célèbre *Poussin* de ternir l'effet de ses figures par la richesse du fond. Quelle que soit la petitesse, le nombre ou la qualité des objets que l'histoire demande, moyennant de les grouper et de les éclairer en grandes masses, on pourra les rendre avantageux,

avantageux, tant aux figures qu'à l'effet général du tableau.

De même on doit disposer les figures de façon à pouvoir produire de grandes masses d'ombre et de lumière : on les obtient quelquefois en avançant ou en reculant un groupe ou une des figures. L'inégalité du plan, la variété du fond peuvent faciliter le clair-obscur, par lequel l'artiste doit embellir sa composition, sans sacrifier jamais la convenance que l'histoire exige.

On apperçoit bien, je pense, que la vivacité de l'imagination, que cet enthousiasme si vainement cherché ne peuvent seuls produire une composition sage et savante; et, si la pensée en est l'ame, on conçoit sans doute qu'il importe infiniment qu'on pense bien et qu'on pense juste.

Avant donc que d'écrire, apprenez à penser.

La composition ayant rendu notre pensée visible, il est essentiel d'employer les règles de la perspective pour qu'il n'y ait qu'un seul point de vue et de distance. Évitons cet ensemble défectueux et trompeur où chaque objet (souvent fait d'après nature) a son point de vue particulier, mais dont toute l'illusion se dissipe par l'examen réfléchi, comme l'apparence trompeuse d'un rêve disparaît au réveil.

DU DESSIN.

Tous les êtres, disons tous les objets, étant susceptibles d'une beauté plus ou moins grande, c'est la connaissance de cette perfection et le talent de l'imiter avec précision qui sont requis : savoir donner une belle forme à la figure humaine, c'est posséder la beauté du dessin. Tous les hommes cependant étant aussi variés dans la construction de leurs membres qu'ils sont différens dans les traits de leur visage, l'artiste doit apprendre à bien choisir dans cette grande variété. Les statues grecques nous montrent cette beauté collectivement prise sur la nature; c'est par elles que l'artiste formera son goût, c'est par elles seules qu'il apprendra à éviter les pauvretés de la nature.

Il ne saurait trop étudier le *Laocoon*, le prétendu *Gladiateur*, le *Torse*, l'*Hercule*. Ce sont ces statues, et celles d'*Apollon*, de *Mercure*, *de Bacchus*, etc. qui lui apprendront à connaître les belles formes. Il se souviendra que les restaurations sont fréquentes aux pieds et aux mains, et qu'elles sont toujours inférieures ou médiocres en beauté.

On conviendra, sans doute, qu'une belle action

ne saurait qu'intéresser davantage quand elle est faite par une belle figure : aussi est-il de la dignité de l'homme qu'en peinture il soit représenté le moins difforme possible, à moins que nous n'ayons son portrait que nous sommes obligés de suivre; c'est alors qu'on souffre, comme il m'est arrivé chaque fois que je vis représenter *Ésope à la cour*. Une si belle ame exigeait un beau corps : la peinture ne l'exige pas moins que le drame.

Michel-Ange est le premier qui, après le renouvellement des arts et des sciences, a su corriger les petitesses de la nature. Éclairé par l'étude des beaux monumens de l'antiquité, il a franchi le pas, il nous a montré que l'art exige quelque chose de grand dans toutes fes parties ; mais il est bien éloigné de cette noble grandeur des Grecs, qui est accompagnée d'une si grande délicatesse. Qu'on compare sa statue de la *Nuit*, qui est à Florence, avec la *Vénus de Médicis*, et celle du Sauveur, qui est dans l'église de la *Minerve* à Rome, avec une statue grecque, et l'on s'étonnera de ce qu'on conte qu'une statue de *Michel-Ange* a été prise pour antique.

C'est par le choix des grandes formes, et par l'omission des petitesses, que les anciens ont su

produire ce grand style, par lequel ils ont ennobli la figure humaine et tous leurs ouvrages, même les animaux : témoins entr'autres, différens lions, et le sanglier qui est à Florence. Plusieurs modernes ont su donner de la grandeur à leurs figures, mais les formes en sont toujours plus lourdes ou chargées.

Pour fixer la beauté de la nature, c'est parmi les statues antiques que nous devons chercher la belle proportion. La qualité des personnes et la différence de l'âge exigent une variété qu'on trouvera dans plusieurs : il est à remarquer que pour donner plus de majesté à la figure principale, et par une exaltation poétique sans doute, un père et une mère, tels que *Laocoon* et *Niobé*, sont représentés d'une proportion beaucoup plus grande que ne comportent les formes et l'âge de leurs enfans. Comme cela surpasse le cours de la nature, je ne sais pas si nous oserions les suivre dans cette élévation d'idée.

J'ai mesuré quelques statues qui avaient dix fois la face, et d'autres qui avaient huit fois la tête en hauteur; c'est ce qu'on peut appeler la belle proportion : la moins élégante peut n'avoir que

sept fois la tête. Rien n'est si opposé à la noblesse de caractère que les extrémités trop lourdes.

On pourrait s'attendre à une proportion détaillée; mais la description sans figures est aussi inutile sur la proportion que sur la beauté, dont la meilleure définition, celle de *Cicéron* même, ne nous apprend rien, absolument rien, au lieu qu'une belle statue nous apprend tout. D'abord autant d'artistes, autant de manières différentes de mesurer; bien plus, chacun trouve une différence sensible, même dans la longueur des parties: le célèbre abbé *Winckelmann*, le compas à la main, spécialement sur la *Vénus de Médicis*, assure que la longueur du pied est la sixième partie de toute la figure moins d'un pouce. Quant à moi, j'ai trouvé que la moitié inférieure contenait trois longueurs et demie de son pied. A des statues de jeunes hommes, selon ma mesure, le pied était de la longueur de deux treizièmes de toute leur hauteur. Je conseille donc à l'artiste de mesurer lui-même quelques statues. Qu'il se souvienne cependant qu'il est bien plus nécessaire d'avoir le compas dans l'œil qu'à la main! parce que le peintre, qui doit imiter la nature sur une superficie plate, ne voit les objets qu'avec plus ou moins de raccourci. C'est pour contenter l'œil que les statuaires les plus célèbres

donnèrent aux têtes, plus ou moins tournées d'un côté, une courbure gracieuse, sans craindre qu'elles soient irrégulières quand on les examine séparées du corps.

Observons d'ailleurs que, si, par sa rareté et sa délicatesse, la beauté dont la nature est susceptible nous échappe pour ainsi dire quand nous la cherchons chez elle, la variété des caractères de plusieurs statues antiques nous échappe à coup sûr quand nous essayons de la mesurer au compas. C'est la vue seule qui peut distinguer ces nuances variées, produites par la forme et non pas par la longueur des membres : au reste, il est impossible de donner une mesure juste de la grosseur de toutes les parties du corps ; le mouvement des muscles et la distance même d'où on les regarde doivent la faire varier. Remarquons encore qu'en plusieurs cas c'est avec un œil seulement que nous devons voir les objets, pour les imiter avec justesse.

Le caractère distinctif doit se faire remarquer dans les têtes, sur-tout aux figures principales : dès qu'il manque, la figure d'un roi reste sans majesté, celle d'une vierge sans innocence et sans candeur, etc. Quoique les portraits de *Caracalla* et ceux de *Caligula* nous offrent le caractère de

ces monstres, la nature n'a pas toujours marqué sur le front d'un individu la qualité de son ame et la trempe de son esprit : c'est à l'artiste cependant à saisir cette distinction ; c'est le seul langage qu'il puisse parler.

Plusieurs têtes de *Jupiter* nous offrent un exemple de majesté accompagnée de douceur ; l'*Apollon du Belvédère* nous en donne un de fierté et de grandeur ; les têtes de *Vénus* et de *Pâris* donnent un modèle de mollesse, comme celles de *Mercure* nous offrent une simplicité naïve. En vain chercherions-nous ailleurs ces caractères expressifs, joints à la beauté des formes. Je serais trop long si je voulais parler de toutes celles qui peuvent instruire l'artiste.

Après les monumens des anciens, *Raphaël* offre les meilleurs modèles des caractères expressifs et pleins de finesse : c'est à leur exemple que nous devons choisir dans la nature, pour éviter cette bassesse qui caractérise les productions gothiques et les imitations serviles.

Le mouvement des figures principales exige une décence dont on peut s'instruire dans l'*institution de l'orateur*, de *Quintilien* : on la trouvera conforme

au mouvement des belles statues antiques : si plusieurs modernes se sont écartés de cette décence pour leur donner plus d'expression, ce n'a été qu'aux dépens de la majesté et de la grâce que ces figures exigent.

Souvent la peur d'un mal nous conduit dans un pire :
Un vers était trop faible, et vous le rendez dur;
J'évite d'être long, et je deviens obscur.

La beauté du mouvement est produite par un doux contraste entre tous les membres du corps, qu'un seul pied doit soutenir. Si c'est le pied droit, l'épaule de ce côté sera plus basse que l'autre, afin qu'elles ne forment point de parallèle avec les hanches; si le pied gauche avance, le bras du même côté restera en arrière : ces principes pour les mouvemens libres n'ont pas lieu pour tous les membres quand le mouvement ne l'est pas; de même la fossette entre les clavicules ne se trouve pas toujours à-plomb au-dessus du tarse ou de la cheville du pied, parce que l'extension d'un bras exige d'abord que le corps se penche vers l'autre côté. La nature enseigne si bien la pondération qu'un enfant qui se sent près de tomber à droite étend le bras gauche et se soutient.

Pour

Pour la vivacité du mouvement, remarquons l'effort extrême du prétendu Gladiateur, ainsi que la majesté de l'*Apollon*, produits par différens degrés de contraste : aussi la position, dans laquelle une figure ne saurait rester long-temps, est celle qui la fait mouvoir & paraître animée.

L'âge et le caractère doivent modérer le contraste : les enfans pleins de vivacité agissent sans contrainte; aussi le contraste entre leurs membres peut-il être plus grand qu'il ne doit paraître dans l'adolescence. La modestie dans les femmes, la décence dans les hommes, ainsi que les dignités, modèrent la vivacité du mouvement, que la vieillesse achève de détruire.

Les bons danseurs, même ceux qui dansent sur la corde, sont des exemples très-instructifs pour les grâces du mouvement et pour nous montrer la nécessité du contraste.

Quoique les passions de l'ame et plusieurs opérations produisent des mouvemens très-variés, ils ne doivent pas moins suivre les principes du contraste pour conserver l'équilibre entre les membres.

Tout ce que nous venons de dire prouve qu'une proportion élégante; une physionomie spirituelle,

conforme au caractère donné, soutenue par la beauté des formes, doivent distinguer les figures principales : des formes plus prononcées ou plus fortes, plus grêles ou plus mollettes, caractériseront les autres figures selon leur état et qualité.

La peinture et la poésie n'admettent rien de ce qui est bas ou commun : sans s'élever au-dessus de ce que la nature offre ordinairement,

Le poëte n'est plus qu'un orateur timide,
Qu'un froid historien d'une fable insipide.

On a remarqué que la peinture est une poésie muette, comme la poésie est une peinture parlante : en effet *Raphaël* était un grand poëte et *Homère* un grand peintre. On a remarqué encore que les poëmes épiques et les tableaux qui offrent des sujets trop récens n'ont guères cette célébrité qu'ont les sujets consacrés par les siècles, uniquement par le défaut de merveilleux dans les uns et de beauté idéale dans les autres. On ne se fait point illusion sur la beauté des personnes qu'on a connues, ni sur des faits dont on a été témoin.

Une merveille absurde est pour moi sans appas :
L'esprit n'est point ému de ce qu'il ne croit pas.

Le vulgaire ne sait se former l'idée d'un vieillard sans que son front ne soit ridé : un portrait chargé, qui marque tous les petitesses et les difformités, lui paraît ressemblant, aucune partie du visage n'eût-elle la vraie forme de l'original. De tels ouvrages ne feront cependant aucun plaisir à la postérité, tandis que les beaux portraits de *Van Dyck* plairont toujours, parce qu'ils sont peints dans un grand style. Imitons *Homère* qui fait ressembler en beau : s'il a peint *Tersite* avec des traits difformes, c'est qu'il n'avait aucune bonne qualité qui pût contrebalancer sa mauvaise langue.

Les extrémités du corps exigent un soin particulier, puisque la tête et les mains contribuent le plus à l'expression : *Quintilien* n'a pas dédaigné de prescrire leur mouvement; l'artiste en pourrait-il négliger l'imitation? Ses significations sont trop intéressantes pour qu'on les abondonne; quant aux pieds, rien de si désagréable que d'en voir qui soient gâtés par les souliers, et cela à des personnages qui n'en portèrent jamais. Malheureusement la nature ne nous en offre guère d'autres.

La connaissance de l'anatomie doit servir de base pour la science du dessin. L'origine et l'insertion

des muscles; la variation de leur forme, occasionnée par la diversité de leur mouvement, doivent être connues de l'artiste. Comme ces ressorts, qui font mouvoir le squelette, dont il doit parfaitement connaître la structure, sont de première nécessité, pour le mouvement de la machine, de même ils forment l'instruction principale pour la science du dessin. Quoique cette connaissance doive être masquée, jamais il ne peut perdre de vue l'emboîture des os; à l'exemple des Grecs, il cachera ces connaissances sous une chair moelleuse et sous des formes arrondies : telles sont les statues grecques; elles ne présentent d'abord que de grandes parties, au point qu'il faut des connaissances et de l'attention pour découvrir le profond savoir qu'ils ont si élégamment caché, afin de produire cet ensemble admirable que plusieurs statues nous offrent.

Ce n'est pas cependant qu'il faille avoir étudié le dessin pour sentir leur beauté; j'ai vu, plus d'une fois, des personnes, sans la moindre connaissance de l'art, qui admirèrent la beauté d'une partie de statue antique qui leur était inconnue, bien plus qu'un artiste mal instruit ou qu'un amateur suffisant : aussi cela est tout naturel; l'habitude de voir une nature commune a déjà formé le goût de ceux-ci, que la confiance dans leur propre savoir

a achevé de fixer. La présomption va souvent si loin qu'elle se forge même des principes : dans ma jeunesse, j'ai connu un marchand de tableaux, qui prétendait enseigner la peinture sans devoir apprendre le dessin. Tel est quelquefois le délire de ces prétendus connaisseurs.

Que l'artiste ne s'y trompe pas ! le dessin est la base de la peinture : s'il est difficile d'atteindre à la perfection, son existence est à l'abri de tout; elle ne saurait être diminuée ou détruite, comme la beauté du coloris et l'effet du clair-obscur peuvent l'être par un emplacement désavantageux.

DE LA GRACE.

QUOIQUE, dans les arts d'imitation, tous les objets, et même la façon de les rendre, soient susceptibles de grâce, c'est cependant la figure humaine qui en exige le plus. Ses mouvemens, étant dirigés par la raison, peuvent nous montrer plus ou moins d'esprit, dont le résultat peut produire plus ou moins de grâce.

En considérant d'abord la grâce dans la généralité des choses, je pense que c'est un état d'être,

de se montrer et d'agir, qui exclut tous les excès: trop ou trop peu anéantit son existence.

Nonobstant qu'une situation si délicate ne soit pas susceptible d'une règle quelconque, j'espère néanmoins démontrer, par des exemples, que c'est d'une même source que la grâce découle sur toutes les parties de la peinture, c'est-à-dire d'une heureuse simplicité.

L'invention est gracieuse quand elle est simple en caractérisant bien son sujet; quand elle est claire par rapport à l'expression, et modérée dans les moyens qu'on emploie : qu'on compare deux ouvrages de la plus grande célébrité, la galerie de *Raphaël*, représentant les fables de l'*Amour* et *Psyché*, avec la galerie de *Carrache*, du palais Farnèse, on verra d'un côté beaucoup de simplicité et d'expression, tandis que de l'autre le *Carrache* nous donne beaucoup de richesses et de magnificence, lesquelles cependant font bien moins sentir la pensée allégorique de l'invention. Si *Annibal Carrache* a voulu représenter le Triomphe de l'Amour, *Raphaël* l'a fait en effet.

La composition a de la grâce lorsque l'emplacement des figures est simple et naturel, lorsque leur mouvement n'excède point ce que l'expression

exige, quand la variété des formes y est générale et que les caractères y sont expressifs. Pour exemple des sujets gracieux, nous avons la galerie susmentionnée de *Raphaël*, et, pour les sujets graves, la *Philosophie*, comme l'*Héliodore* et l'*Attila* du Vatican sont des exemples de grandeur et de fierté; mais sur-tout cette composition immense que nous offre *la bataille de Constantin* : en comparant ses meilleurs ouvrages avec ceux des peintres les plus célèbres, on y remarquera, sans doute, plus de modération dans le contraste, plus de variété et de noblesse dans l'expression : on y trouvera encore plus de finesse et de simplicité que chez aucun peintre qui ait paru depuis la renaissance des arts.

Quant à la figure humaine, c'est elle, sans doute, qui est le plus susceptible de cette qualité attrayante qu'on appelle *grâce;* dirigée par le jugement et l'esprit, elle décèle par son mouvement, et selon son caractère, une intention plus ou moins modifiée : il en est de même pour toutes les sensations, comme pour les occupations; les moins adroits se donnent plus de mouvement qu'il ne faut, comme les plus lourds produisent plus de fracas que d'effet. Ceux qui ont une finesse de sensation et l'esprit le plus éclairé opèrent avec plus de grâce, parce que leur mouvement est dirigé par un instinct spi-

rituel. Un lourdaud ne montrera souvent point de contraste entre ses membres, tandis qu'une personne d'une vivacité extrême en présentera trop. Il n'y a que celle qui a de l'esprit dans son activité dont le mouvement sera gracieux, c'est celui qui tient le milieu entre les deux extrêmes.

La variété dans les formes et dans le mouvement des membres n'est pas moins nécessaire; c'est elle qui charme la vue en lui offrant continuellement des objets différenciés sans excès, et exposés d'une manière agréable. C'est faute de cette variété que les figures du *Poussin* manquent de grâce: leur mouvement est simple et expressif; mais trop de parallèles et trop d'angles obscurcissent quelquefois la beauté de son invention.

Les anciens nous donnent encore des exemples d'une grâce expressive dans plusieurs statues: remarquons d'abord la *Vénus de Médicis*; est-il possible qu'une personne toute nue se montre avec plus de décence? S'étant cachée le devant du corps avec les mains, elle tourne la tête à gauche pour voir si elle n'est pas apperçue de ce côté-là. Plusieurs autres statues d'*Apollon*, de *Bacchus*, de *Mercure*, etc. nous montrent une majestueuse simplicité et une grâce dont la modération du mouvement

vement et la douceur du contraste sont le seul principe.

On peut remarquer les mêmes grâces, jointes à plus de vivacité, aux figures avec les *Centaures*, et aux *Danseuses*, peintures antiques qui se conservent à Portici. La même simplicité et la même finesse d'expression se trouvent dans plusieurs figures sur les vases étrusques. Nous pouvons encore citer comme grâcieuses, par rapport aux draperies, les *Danseuses* sur le bas-relief de *Villa-Borghèse*, et la *Flore* supposée du *palais Farnèse*. Quant aux choses inanimées, tous les recueils d'antiquités contiennent plus ou moins d'objets d'une forme gracieuse. Comme c'est la répétition des mêmes formes ; comme ce sont les figures géométriques, les parallèles et les lignes droites qui sont les plus contraires à la grâce,

Sans cesse en écrivant variez vos discours :
Un style trop égal et toujours uniforme
En vain brille à nos yeux, il faut qu'il nous endorme.

C'est la variété expressive des caractères qui rend les figures de *Raphaël* gracieuses; il savait exprimer l'innocence dans les jeunes gens, la mo-

destie et la douceur dans les femmes, la gravité dans les hommes et la vénération dans les vieillards : je pense que ces exemples peuvent servir de principe, et qu'ils prouvent suffisamment que la grâce doit naître d'une variété continuelle et d'une savante simplicité; si l'on veut, par parenthèse, que cette simplicité ne produise que l'agréable, je ne dispute pas sur le mot, c'est la chose même que je cherche, peu importe sous quelle dénomination on l'obtienne. Remarquons cependant que *Mazzoli*, dit *Le Parmésan*, est un exemple du style agréable, mais dépourvu des variétés que nous exigeons dans toutes les parties; on peut dire un exemple du style maniéré.

Le Corrège nous a donné l'exemple d'une grâce particulière, sa délicatesse ne souffrait pas l'apparence des lignes droites; ses contours sont ondoyans; il ne dessinait jamais une tête parfaitement de profil : les membres de ses figures, qui faisaient parallèles à la surface du tableau, n'étaient pas tolérés, non plus que les angles aigus.

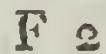
Son clair-obscur n'offre que de grandes masses; jusqu'aux draperies, tout était inventé pour produire cette belle harmonie qu'il a su donner à ses compositions. L'œil du spectateur est conduit par des teintes douces jusqu'aux grandes masses d'ombre.

Il chercha la dégradation de la lumière non-seulement par la diminution de leur masse, mais aussi par la diminution proportionnelle de leur force; il ne poussa jamais les ombres d'une couleur claire par sa nature à la même force des ombres d'une couleur obscure, comme firent quelquefois *Rubens* et *Van Dyck*. Cette simplicité de moyens, qui écarte les extrêmes, produit cette grâce et cette harmonie qu'on admire aussi bien de près que de loin.

Son pinceau enchanteur ne laisse appercevoir ni touche ni manière, cette idole des ignorans est bannie de ses ouvrages, comme elle l'est de la nature; aussi ceux qui courent après cette chimère n'iront pas loin.

Toute belle imitation, à la distance requise, doit paraître vraie et sans manière; c'est en cela que

Jamais de la nature il ne faut s'écarter.



DE L'EXPRESSION.

La tranquillité d'ame, le calme le plus parfait, était la situation, dans laquelle les anciens représentèrent communément leurs dieux et leurs héros, aussi bien que leurs déesses. Sans doute que l'air franc et hardi leur paraissait contraire à la décence, ainsi que le sourire, si généralement adopté par les modernes. Cette tranquillité d'ame était analogue à la modération du mouvement. Chez eux, la pensée précédait toute action; chez nous, tout est mouvement.

Ils se plurent à représenter cette beauté simple et innocente qui n'était animée d'aucun désir. En partant de cette ligne droite (on me pardonnera la comparaison), ils avaient des courbes et des angles en abondance : ils pouvaient exprimer les passions sans ternir la beauté qui était toujours leur principal objet.

Les modernes, en partant des lignes déjà courbées à l'excès, courent vainement après le trait simple. Nos yeux, accoutumés à des formes outrées, ne se plaisent plus à des caractères si peu sensibles ; de-là les traits grimaciers au lieu d'ex-

pressions fines, à l'exemple des écrivains qui multiplient les antithèses, afin de piquer les organes peu délicats de leurs lecteurs.

Observons d'abord que le caractère doit occasionner une grande variété dans l'expression, on doit le conserver tel que l'histoire nous l'a fait connaître.

Achille déplairait moins bouillant et moins prompt.
J'aime à lui voir verser des pleurs pour un affront.

De l'autre côté, l'éducation doit absolument modifier les mouvemens de la nature. Une reine ou une princesse ne doit pas témoigner sa tristesse ou sa joie comme une personne du peuple.

Nous avons un bel exemple de beauté et d'expression dans les têtes de *Niobé* et de sa fille, tout à-la-fois modèles de noblesse et de simplicité. Nonobstant que ce beau groupe paraisse retouché ou ne soit qu'une copie, comme nous le prouve une tête de la mère et le corps d'un de ses fils, que j'ai vus à Rome, je ne connais rien de semblable pour la beauté du caractère et pour la finesse de l'expresison.

Quoique très-réservés en tout ce qui peut ternir la beauté, les anciens ne laissaient échapper aucune particularité expressive : tout homme qui a étudié la nature dira, à la première vue de l'*Apollon du Belvédère*, qu'il était d'une légèreté extraordinaire à la course, parce que ses narines sont grandes et ses hanches un peu étroites : si cette conformation nous offre son caractère connu, son expression et son mouvement nous offrent un modèle sublime de majesté, de fierté et de dédain. J'admire ces expressions comme j'admire celles du *Laocoon* et de ses enfans; mais je n'admire pas la curiosité de la mère du jeune *Papirius*, ni son sourire malin. Si l'abbé *Dubos* (réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture, tome 1, *fol.* 401.) trouve qu'*aucun sentiment ne fut jamais mieux exprimé*, moi je ne vois dans ce beau groupe que de l'attention et de l'amitié, et encore ce sentiment est-il mieux exprimé par le mouvement de ces figures que par les traits de leur visage; il est certain d'ailleurs que ce groupe appartient à la mythologie grecque et non pas à l'histoire romaine : c'est *Électre* et son frère *Oreste*.

Après les anciens, on trouve chez *Raphaël*, chez *Léonard de Vinci*, chez *Le Dominiquain* etc. des exemples frappans d'une belle expression, tant

par rapport à la vivacité, qu'à la variété des caractères, que les sujets qu'ils traitaient leur fournissaient l'occasion de faire valoir. Communément nous exprimons les passions de l'ame selon notre propre sensation; il s'ensuit aussi qu'ordinairement nous faisons notre portrait : pour éviter cette répétition, on ne saurait trop étudier les différens caractères, afin de connaître la variété des mouvemens dont les passions sont susceptibles.

Après la connaissance d'un calme parfait, on peut chercher les traits caractéristiques de la passion qu'on veut exprimer : plusieurs sont d'une délicatesse si grande qu'elle ne souffre point de description; le célèbre *Le Brun* en a donné des exemples qui sont gravés : c'est sur la nature que l'artiste doit saisir quelques variétés; c'est sur les places publiques que le peuple, que les enfans mêmes, agissant par instinct, lui montreront des expressions simples et naïves : c'est dans la société qu'il pourra trouver des particularités neuves; mais c'est avec dextérité qu'il doit s'en saisir, à l'exemple de *Prométhée* qui déroba le feu du ciel pour animer la statue qu'il venait de faire.

Toute la composition doit se ressentir de l'expression; tout ce qui peut en augmenter la force

doit être mis en œuvre. Cependant, si pour rendre la composition expressive on peut mettre à contribution tous les objets propres à cette fin, on doit éviter tout ce qui peut révolter le cœur :

Mais il est des objets que l'art judicieux
Doit offrir à l'oreille et reculer des yeux.

A force de voir des objets qui font horreur, on s'y accoutume, et le cœur se durcit; au lieu d'attirer le spectateur, on le repousse. Les traits de *Brutus*, de *Virginius*, de *Caton*, sont excessifs; le peuple en est frappé, il est vrai : mais les expressions délicates, les sensations fines et modérées causent une satisfaction plus spirituelle ; aussi sont-elles plus difficiles à rendre. On se rappelera que l'expression de douleur et de joie, qu'on remarque sur le visage de la reine, à la galerie du Luxembourg, a fait plus d'honneur à *Rubens* que toutes les expressions fortes qu'on trouve dans ses tableaux.

On doit ménager les cœurs sensibles quand on a des Martyres à peindre : les cruautés si souvent représentées dans nos temples ne me paraissent ni utiles ni instructives. J'aime bien mieux voir Saint *André* qui, approchant du lieu de son martyre,

se jette à genoux pour prier l'Éternel, comme *Le Guide* l'a représenté : je crois même que cette expression est plus utile pour le spectateur, moins capable de suivre l'exemple des souffrances que celui de la résignation.

Il me paraît encore qu'au-dessus de nos autels on ne devrait voir ni tyran, ni bourreau, ni cheval, ni chien, etc.; c'est un endroit qui ne devrait offrir que des figures vénérables et des actions saintes.

Alexandre-le-Grand ne permit qu'à certains artistes des plus célèbres de faire son portrait, sans doute pour que l'exécution répondît autant à la dignité de sa personne qu'à la finesse de son goût : ne devrions-nous pas avoir à-peu-près la même délicatesse par rapport aux effigies des personnages qui méritent de la vénération et du respect ? il est triste de voir les images de notre Seigneur et des Saints maltraitées au point d'être quelquefois hideuses. Je le demande, est-on touché d'un amour respectueux à la vue d'une physionomie ignoble et défigurée ? Ferait-elle sur nous plus d'impression qu'une tête divine dont les traits de charité et de douceur font à-coup-sûr naître des sentimens analogues ?

Après la beauté et la délicatesse exigées dans les figures principales, à l'exemple de l'art oratoire qui emploie les moyens d'une éloquence douce et persuasive, ou les figures fortes et énergiques pour captiver l'auditeur, de même, le peintre, selon que son sujet l'exige, tâchera d'intéresser le spectateur tantôt par la fierté, par la hardiesse ou le mouvement brusque, propres à l'homme; tantôt par la timidité d'un enfant, par l'affection d'une mère ou par la tendresse et la sensibilité propres aux jeunes personnes du sexe. Ce sont de ces sensations diverses, qui peuvent naître de l'action principale, que l'artiste doit tirer parti, à l'exemple de *Léonard De Vinci* et de *Raphaël:* la curiosité, l'inquiétude et l'agitation des Apôtres, dans la fameuse Cêne du premier, seront toujours un modèle d'expressions énergiques, comme les femmes juives dans le tableau d'*Héliodore*, du second, en sont un pour les impressions craintives et timides. C'est par cette éloquence expressive, et modérée selon la nature du sujet, qu'on peut intéresser le spectateur éclairé.

Malheureusement les sens, une fois corrompus par des sensations violentes, ne sauraient plus se plaire à une sensation douce et modérée : nous ne connaissons de la musique des anciens que la

simplicité, et des effets qui nous paraissent incroyables, parce que notre oreille ne serait plus touchée d'une harmonie si douce; aussi notre vue n'est plus sensible aux expressions délicates des statues de *Niobé*, dès qu'une fois nous sommes accoutumés aux expressions outrées de plusieurs artistes modernes.

Il en est de même pour le mouvement des statues antiques, qui dès-lors nous paraît froid, comme l'architecture la plus noble et la plus majestueuse nous paraît lourde et pauvre, par l'habitude où nous sommes de voir les bâtimens modernes, surchargés d'ornemens; aussi ne sont-ils plus susceptibles de contribuer à l'expression, ne pouvant plus recevoir une décoration quelconque, soit de joie, soit de tristesse.

DES DRAPERIES.

L'USAGE de la nation et la qualité de la personne indiqueront l'habillement qu'on doit représenter. On peut s'en instruire dans l'ouvrage que j'ai publié sur cette matière.

La beauté des draperies consiste dans le bel ordre des plis. Cet arrangement a été supérieurement bien connu des anciens. Aussi avaient-ils continuellement devant les yeux ces mêmes habits qu'ils imitèrent dans leurs ouvrages. Le style historique n'admet aucune exception de l'usage de la nation qu'on représente : le style poétique, fréquemment employé par les Grecs, admet une nudité plus grande pour les figures d'hommes. Ce n'est pas cependant que je conseillerais de les imiter au point de représenter tout nu le prêtre occupé à un sacrifice, comme le superbe *Laocoon* avec ses enfans : c'est encore un de ces cas où l'on ne doit suivre les grands hommes que pour autant qu'on aurait la même raison qu'eux de le faire.

Le contraste des plis, tant entr'eux qu'entre les membres de la figure, produit le bel ordre. L'un et

l'autre doivent cependant varier selon la nature de l'habit, et selon le mouvement de la figure, et quelquefois même selon le mouvement qui a précédé celui où on la représente. La nature seule peut nous donner la différence des formes dont les plis sont susceptibles : cette variété, nécessaire, mais délicate, exige toute l'attention de l'artiste.

Il peut tirer un parti avantageux de l'habillement de dessus des anciens peuples : susceptible de divers arrangemens, il y trouve les moyens de distinguer son génie.

Quant à l'ordre en général, les grandes masses doivent se contraster, et c'est aux jointures des membres que les plis doivent être le plus sensibles : c'est-là qu'un rétrécissement les oblige à montrer la proportion des parties du corps qu'ils couvrent, et selon le mouvement de la figure; c'est souvent là leur origine ou leur fin.

Quoique plusieurs plis doivent souvent marcher ensemble, tant par le mouvement de la figure que pour obtenir de grandes masses, on évitera avec soin les parallèles, les angles parfaits, les cercles, et toutes les figures géométriques.

Les bras, les jambes, les cuisses et toutes les grandes parties du corps ne peuvent être divisées ou coupées par des plis enfoncés ou creusés. On doit autant que possible conserver la grandeur de ces parties; aussi sont-elles propres à recevoir la plus grande lumière.

On ne saurait étudier un trop grand nombre de statues et bas-reliefs antiques pour apprendre la belle variété dont les différens habillemens sont susceptibles. C'est par l'étude de ces monumens qu'on s'affermit dans les principes, sans lesquels on cherche vainement une bonne draperie sur le modèle ou sur le mannequin. Quoiqu'à cette fin les gravures peuvent suffire, c'est un dommage pour l'artiste que les plus belles figures y soient souvent estropiées : faute d'employer de bons dessinateurs, les estampes deviennent inexactes et mauvaises. Après les anciens, *Raphaël* nous en donne le meilleur exemple; il a suivi le même ordre, fondé sur les mêmes principes, il a excellemment drapé les figures soutenues en l'air.

La variété des étoffes donne un agrément toujours utile et quelquefois nécessaire. On doit observer cependant qu'on ne trouve, en apparence, que du lin, du coton et de la laine sur les anciens

monumens : néanmoins pouvaient-ils avoir des étoffes qui eussent un lustre approchant celui de la soie, lequel a pu produire des couleurs changeantes; aussi avaient-ils des étoffes rayées.

Qu'on ne se souvienne pas moins que c'était plutôt la finesse du travail que la richesse de la matière qui distinguait les différens états chez les peuples de l'antiquité ! Cette finesse est principalement nécessaire pour les habits de dessous, que les anciens, tant hommes que femmes, portèrent immédiatement sur le corps. Ce sont ces tuniques qui doivent accuser le nud, et le doivent avec grâce et avec justesse, parce qu'elles sont peu susceptibles d'autre agrément que celui que le corps leur donne.

La prétendue *Flore* du palais *Farnèse* et quantité d'autres statues nous en offrent des exemples. Des étoffes moins fines, formant de larges plis, se remarquent aux statues des philosophes, des poëtes et autres personnes de cette espèce : elles peuvent nous servir de modèle pour le plus grand nombre de personnages que nous avons à représenter.

Les grands plis ont quelque chose de majestueux qui en impose : ils donnent du repos à l'œil, ils sont très-propres à faciliter l'harmonie du tableau. C'est cette élégante simplicité qui distingue bien mieux la figure principale que la richesse de l'étoffe, que les velours et les brocarts; mais hélas! il en est de ceci comme des statues dorées, le vulgaire aime à s'éblouir.

DU CLAIR-OBSCUR.

C'EST par la lumière et l'ombre que nous distinguons la vraie forme des objets, soit ronde, soit plate ou angulaire; aussi les font-elles plus ou moins sortir hors de la superficie du tableau. Cet effet peut être faible ou piquant; on me permettra, j'espère, d'appeler *harmonie* le bon emplacement des ombres, des lumières et des demi-teintes, quel que soit leur effet.

Cette harmonie unit les objets qui entrent dans la composition : elle fait du tableau un ensemble qui plait à l'œil, et pour peu qu'elle soit haute ou forte, elle appelle le spectateur. C'est comme un

un homme qui se présente bien, on aime à le revoir. S'il y a des hommes qui ont fait fortune sans autre talent, il y a des tableaux qui plaisent sans autre mérite que celui d'avoir un effet agréable.

Le secret est d'abord de plaire et de toucher :
Inventez des ressorts qui puissent m'attacher.

En effet, les grandes qualités de dessin, d'invention, etc. pourraient être inutiles auprès d'un spectateur volage et superficiel, si on ne l'arrêtait par une harmonie séduisante.

Si la scène est en plein air, la lumière doit être grande : on remarque cependant qu'une échappée de lumière, occasionnée par les nuages, éclaire quelquefois d'une manière distincte une partie des objets exposés à notre vue ? Cette lumière fera distinguer les figures principales d'une composition considérable, ou les parties les plus intéressantes d'une seule figure : elle sera toujours en proportion de leur nombre et de la grandeur de la masse totale des objets.

La clarté du fond oblige souvent à chercher la masse d'obscurité dans les draperies : au défaut d'ombre, les couleurs foncées suppléeront avanta-

geusement : l'harmonie du clair-obscur sera toujours agréable quand la lumière et l'ombre ne formeront que de grandes parties.

Si la scène présente un endroit enfermé, la lumière sera plus piquante, parce que la transition du clair à l'obscur sera plus rapide; le fond moins clair rendra l'harmonie plus haute ou plus aiguë.

Comme c'est par l'opposition des ombres ou des couleurs foncées que nous devons faire paraître clairs les objets qui dans la nature le sont réellement, on doit remarquer que les grands tableaux ne souffrent pas tant d'ombre que les petits; quand la masse obscure est trop grande, elle n'inspire que du dégoût.

L'œil aime que les parties d'un objet, les plus rapprochées de lui, soient aussi les plus éclairées, parce que cela les fait sortir; sachant qu'il regarde une superficie toute unie, cette illusion de rondeur le charme : il n'aime pas moins que la lumière soit proportionnée aux parties qu'elle éclaire. Supposons une figure qui a les bras éloignés du corps, comme serait celle de *Jésus-Christ* sur la croix, si la poitrine et le corps sont éclairés de la plus grande lumière : si elle est diminuée sur les cuisses,

sur les bras et les jambes, en proportion de leur masse et de la distance où ils sont du corps, le clair-obscur sera agréable et harmonieux.

Le miroir convexe nous montre la nature dans cette situation harmonieuse; il fait disparaître les petites parties, il arrondit les objets, et n'offre que de grandes masses de lumière, toujours agréables à la vue, quoique que peu sensibles à l'œil. Cet effet n'est pas moins fondé sur la naure, où les parties fortement éclairées éclairent à leur tour, par des rayons réflétés, tout ce qui les environne. C'est par le miroir convexe que des peintres célèbres de Hollande imitèrent la nature avec tant d'agrément.

Les groupes se distingueront aussi par une variété de lumière; comme il n'y en a qu'un seul qui peut avoir la plus grande clarté, il n'y en aura aussi qu'un seul qui se distinguera par les ombres les plus fortes ou la masse la plus grande.

On proportionnera toujours la force des ombres à la nature de la couleur et à la délicatesse de l'objet. Les parties qui ont peu d'épaisseur, comme les oreilles, le nez, les doigts des femmes et des enfans, étant fortement éclairées, sont sujètes à une trans-

parence; dès que l'ombre est d'une certaine largeur, elle devient même d'une couleur vive et rougeâtre.

La disposition des figures, différente dans chaque composition, exige aussi une variété continuelle dans la distribution de la lumière; tantôt une partie du fond éclairée fera sortir les figures avec plus d'avantage que ne le ferait un fond tout-à-fait obscur. Ici la lumière du ciel, s'unissant à la figure la plus claire, donnera une harmonie agréable, au-lieu qu'une autre composition exigera qu'elle en soit éloignée, parce que sa masse s'affaiblirait trop par sa grandeur et sa continuité. Le contraste, produit par la couleur naturelle des objets, est propre à faciliter le choix qu'on a à faire dans pareil cas.

Orphée, *Amphion*, les premiers législateurs et les poëtes, se servirent de la musique pour captiver et instruire les peuples : l'harmonie musicale ne servait alors qu'à aider la poësie dont elle était une partie essentielle. Les anciens avaient trois modés qu'ils employaient selon la nature du sujet. Ces modes qu'on appellait *Lydien*, *Phrygien* & *Dorien* furent bientôt suivis d'autres manières d'arranger les tons. Cette harmonie musicale contribuait infiniment à l'expression : l'harmonie du clair-obscur, n'en

doutons pas, jointe à celle des couleurs, a la même influence dans la peinture. Mais à force d'employer les extrêmes, on ne sent plus la délicatesse d'une harmonie douce et modérée.

Chez tous les peuples policés (excepté dans les *opera*), la musique a presque abandonné la poësie. Quoique sans paroles qui nous instruisent, elle ne cesse pas de nous plaire par l'agréable variété des sensations qu'elle fait naître. L'artiste doit profiter de ces différens modes, selon le caractère de son sujet : un mariage et un combat ne peuvent exiger la même harmonie, soit dans le clair-obscur, soit dans les couleurs. L'un demande des oppositions fortes, tandis que l'autre n'admet que des nuances douces.

La nature nous offre quelquefois des effets de lumière frappans par leur singularité et très-propres à flatter l'œil du spectateur. Cette ressource est excellente pour varier la monotonie d'une architecture ou d'un paysage : elle donnera un agrément singulier à une représentation d'animaux ou d'autres objets qui exigent une variété accidentelle pour intéresser le spectateur. Les écoles hollandaise et flamande se sont toujours distinguées dans ces genres, tant par la vérité de l'imitation que par

l'agrément de ces effets de lumière. La gravité de l'histoire n'exige pas ces moyens, la simplicité qu'elle demande ne les admet que pour autant qu'ils puissent contribuer à l'expression.

La lumière réflétée est très-propre, quand elle peut avoir lieu, pour ranimer autant que pour adoucir des masses d'ombres; elle arrondit les objets, elle ôte le tranchant des contours : de plus, elle communique la couleur du corps dont partent les rayons à celui qui les reçoit; par-là elle est très-avantageuse pour l'accord et l'union des couleurs. Qu'on se souvienne cependant que ces réflets distingués ne peuvent avoir lieu que dans les ombres très-larges, vu que l'angle de réflexion est égal à l'angle d'incidence! Cependant il y a toujours une lumière réfléchie, soit par l'air, soit par d'autres objets éclairés, qui peut et qui doit souvent affaiblir la force des ombres, de-sorte qu'il n'y a d'obscurité parfaite que dans les enfoncemens.

Le Corrège est le premier qui a connu l'harmonie qui donne tant d'agrément à un tableau : l'arrondissement de toutes les parties charme la vue qui, débarrassée des petits obstacles, se promène à l'entour des objets. C'est lui qui, par la lumière réflé-

chie, a su conserver, mieux que personne, la clarté d'une chair tendre et moelleuse.

Rubens a choisi un clair-obscur dont l'exécution était moins difficile et l'effet plus frappant pour tous les yeux : quelquefois c'est une lumière large et presque aussi étendue que celle du soleil ; elle attire le spectateur, et aucun effet ne lui est comparable pour être vu de loin. Cette lumière, n'admettant pas beaucoup de demi-teintes, est cependant moins favorable pour donner de la rondeur aux objets considérés en détail. Souvent il imaginait trois ou quatre différentes lumières dans un tableau ; quand elles sont subordonnées les unes aux autres, elles forment une harmonie pittoresque et agréable à l'œil.

Ce jeu de lumière n'est pas cependant avantageux au dessin, parce que tantôt, pour produire de grandes masses, il confond les objets, ou il rend les formes trop grossières, et tantôt par la grande variété d'ombres et de réflets, les formes offusquées disparaissent pour ainsi dire à la vue.

Rembrandt nous a donné l'exemple d'un clair-obscur piquant, mais uniquement propre aux sujets d'une expression sombre ; la lumière, concentrée

sur une petite partie des figures, donne toujours une impression mélancolique.

Van Dyck a suivi les principes de son maître et l'a même surpassé dans ses meilleurs portraits, qui, presque sans ombre, offrent à l'œil tout le charme que le miroir convexe indique.

Ces différens exemples peuvent guider l'artiste dans le choix d'un clair-obscur propre à l'expression du sujet, qui ne demande pas toujours le gai de *Paul Véronèse*, ni le sombre du *Caravaggio*.

Observons que l'effet d'un tableau dépend infiniment de la lumière à laquelle on l'expose. On peut diminuer, même on peut détruire cet effet; mais aussi on peut l'augmenter en plaçant le tableau de façon qu'il soit éclairé d'en-haut ou de côté, et sur-tout quand lui seul reçoit la lumière dans l'endroit où il est placé. Remarquons aussi qu'un tableau très-clair, ainsi qu'un tableau récemment peint, n'exigent point une lumière trop forte.

DU COLORIS.

Il nous importe peu de savoir si la couleur est sur les objets ou dans la lumière qui les éclaire : remarquons cependant que l'obscurité parfaite confond ou anéantit toutes les couleurs; remarquons pareillement qu'un même objet offre une couleur différente, selon la lumière, à laquelle il est exposé. Le soleil éclaire tout d'un ton vif, quelquefois modifié par l'air ou les vapeurs que ses rayons doivent traverser ; délicat le matin, pendant tout le jour brillant, le soir souvent jaune ou rougeâtre. Le firmament éclaire d'un ton plus doux; un ciel nébuleux, d'un ton grisâtre et sombre : le feu, les lampes, les chandelles ou les torches donnent aux objets une couleur jaunâtre, orangée ou autre, selon la nature de la matière dont ils sont composés. Remarquons que ces lumières sont subordonnées les unes aux autres, et que les artificielles, qui font tant d'effet pendant l'obscurité de la nuit, disparaissent totalement en plein jour.

Il est tout simple et naturel que la partie la plus éclairée d'un objet participe davantage à la couleur de la lumière que les parties joignantes, aussi c'est

par elle que les rayons de la lumière sont renvoyés à l'œil avec le plus de force.

Ce sont ces effets, et l'agréable variété dont la nature a coloré ses productions, que nous devons imiter.

Comme la figure humaine est l'objet principal pour le peintre d'histoire, il tâchera de faire paraître la couleur des chairs dans toute la beauté possible. C'est par l'opposition et le contraste qu'on peut y parvenir. Dans la nature même, si une personne d'une couleur agréable se pare d'un habillement de couleur de rose, la vivacité de son teint s'éclipsera, comme la clarté du Ciel est éclipsée par la blancheur de la neige quand la terre en eſt toute couverte.

Avant tout, examinons la nature des couleurs et distinguons leur caractère.

Le blanc est léger, susceptible d'avancer sur le devant et de reculer dans le fond du tableau. Le jaune est clair et lumineux, avance et recule également. Le rouge est opaque et piquant, il a quelque chose d'âpre qui le rend incapable de s'éloigner. Le bleu foncé, ainsi que le noir, avance sur le

devant; mais mêlés avec le blanc, ils s'éloignent: le caractère de ces deux couleurs n'est qu'obscurité.

Dans le dessin, la ligne droite, que l'on évite dans les contours, sert cependant de comparaison; dans le coloris, le rouge, le jaune et le bleu parfaits, en qualité de couleurs capitales, devraient nous en servir de même : mais leur perfection n'étant pas fixée, nous n'en pouvons parler que selon l'idée commune qui est malheureusement très-vague.

Par le mélange de deux couleurs capitales, on obtient le verd, l'indigo, le violet et l'orangé : le célèbre *Newton* a trouvé ces couleurs dans la lumière, en divisant un rayon par un prisme de cristal; ce sont ces couleurs, avec des nuances graduées, qui forment l'arc-en-ciel : aussi c'est avec elles qu'on peut composer des harmonies diverses. Leur caractère naturel doit souvent suppléer à ce qui nous manque d'ombre. C'est en faisant prédominer dans le tableau une de ces couleurs que nous obtiendrons l'expression qui lui est propre.

Le pourpre, le violet et le bleu foncé donneront une harmonie lugubre : comme le rouge frappe la

vue par l'âpreté qui lui est propre, on peut l'employer par distinction pour relever une harmonie quelconque. Le jaune égaie, et, semblable aux rayons du soleil, il nous réjouit quand il est distribué avec modération. Le bleu mêlé avec du blanc, ainsi que le verd tendre, a une douceur propre à former une harmonie agréable et tranquille.

Le blanc et le noir sont les matériaux dont le mélange avec les autres couleurs est nécessaire pour imiter, plus ou moins, la lumière et l'obscurité : ils ont aussi une expression relative. Le blanc égaie quand il est accompagné de jaune ou de rouge : il devient lugubre avec le noir ou le violet; de même le noir donne de la force quand il est avoisiné de rouge ou de jaune.

Le degré de perfection de trois couleurs simples n'étant représenté par aucune de celles que nous employons, nous pouvons uniquement juger de leur sympathie par le ton plus ou moins agréable que produit le mélange de celles dont nous nous servons. Malgré le contraste frappant, une des trois couleurs s'accorde sans peine avec celle qui est composée des deux autres. Exceptons cependant l'orangé, qui est intraitable.

Il est impossible de parler de toutes les combinaisons dont les couleurs sont susceptibles, puisque leur effet est produit par le constraste de celles qui les avoisinent : cette opposition doit varier encore selon que la composition le demande. La comparaison avec des tableaux bien coloriés est très-avantageuse pour instruire l'artiste : placés à côté de son ouvrage, il verra si ses teintes sont pures, si ses couleurs locales sont vraies, et si le ton général est agréable.

A l'exemple des grands coloristes, on pourra accorder toutes les couleurs en leur donnant un ton foncé qui ternisse la vivacité de l'une et qui augmente l'obscurité de l'autre : les draperies sont susceptibles de faciliter ce moyen, par lequel on obtient en même temps l'avantage de faire sortir les chairs et autres objets qui, par leur nature, exigent une clarté que l'opposition des couleurs obscures fera naître.

C'est *Le Titien* qui nous donne l'exemple le plus parfait pour la beauté du coloris, qu'il a su produire par cette opposition bien plus que par le clair-obscur. Il a choisi une lumière douce qui conserve mieux la couleur naturelle des objets que ne fait une lumière piquante : aussi a-t-il fondu

ses teintes au point que les chairs paraissent toujours naturelles, de près comme de loin.

Rubens, par le choix d'une lumière large et piquante, a donné une vivacité étonnante à ses couleurs; moins rompues par des demi-teintes, elles conservent tout leur brillant dans le nu : par des oppositions continuelles, il ranime l'effet de ses lumières, aussi bien que la vivacité de ses couleurs ; moins fondues que chez *Le Titien*, elles laissent visibles la différence des teintes, avec lesquelles on peut obtenir l'imitation de la chair. A l'obscurité des ombres, il a souvent substitué la vivacité des tons, laissant à l'air intermédiaire entre le spectateur et le tableau à les adoucir et à les fondre; maxime avantageuse pour les tableaux exposés à une faible lumière et qu'on ne peut voir que de loin.

Van Dyck nous donne l'exemple d'une vérité souvent obtenue par l'opposition des couleurs obscures : ses demi-teintes moins vives font parfaitement arrondir les objets : aussi les fonds de ses tableaux, ainsi que ses draperies, sont d'une couleur moins brillante que ceux de *Rubens*.

Malgré la faiblesse de nos couleurs, qui ne permet pas d'arriver à l'effet de la nature, non

plus qu'à sa beauté, leur contraste peut néanmoins produire cette beauté expressive qui caractérise chaque tableau selon le sujet et selon les figures dont il est composé. La blancheur fraîche de la femme contrastera avec le teint un peu plus rougeâtre de l'enfant. L'homme à la fleur de son âge brillera par une vivacité mâle, qui contrastera avec la couleur pâle, plus ou moins jaunâtre de la vieillesse.

Les passions se distingueront de même : la franchise et la loyauté par un ton vermeil, la jalousie par une couleur pâle, l'envie par une teinte verdâtre, et la colère par une couleur blême ou rouge foncé. Les gens continuellement exposés à l'action de l'air ont toujours une couleur plus ou moins jaunâtre ou obscure.

Comme il est souvent nécessaire d'accompagner le nu de couleurs claires, pour aggrandir la masse de lumière, on doit éviter celles qui terniraient la vivacité des chairs; on peut employer des teintes plus jaunâtres, grisâtres, ou tirant sur le pourpre : pour les femmes et les enfans, les étoffes un peu changeantes, composées de ces couleurs, sont très-favorables; aussi une chair vive, d'un ton élevé, est bien accompagnée par le blanc.

Les couleurs dominantes des draperies sont les plus propres à donner l'expression que le sujet exige. Aussi, souvent couleurs pures, elles peuvent avoir une influence considérable sur les demi-teintes des chairs. On sent aisément qu'une figure vêtue ou environnée d'une couleur bleue, exigera les demi-teintes plus délicates qu'une autre vêtue ou entourée de rouge, faisant même abstraction des reflets. On sent de même que, les draperies ou le fond étant de couleurs vives et brillantes, les teintes et même les ombres des chairs doivent conserver une vivacité proportionnelle : de plus, les couleurs simples teignent l'air par des rayons réfléchis, qui doivent influer sur celles qui sont faibles et composées.

Le tableau représentant *Notre-Seigneur couronné d'épines*, que j'ai vu dans l'église des Dominicains à Milan, peint par *Le Titien*, offre l'exemple d'une harmonie haute et aiguë, comme aussi *la Descente de la Croix*, de *Rubens*, qui était jadis dans l'église cathédrale d'Anvers. Le ton foncé des draperies et l'obscurité du fond rendent cé dernier d'une force étonnante : tel est encore le *St.-Herman-Joseph* de *Van Dyck*, qui se trouve dans la galerie impériale de Vienne.

Par

Par un fond clair, par des couleurs agréables, tel que le jaune, le rouge, le pourpre et le verd tendre, *Paul Véronèse* nous a donné l'exemple d'une harmonie gaie dans le tableau du grand autel de *Sainte Catherine*, à Venise. Il est vrai qu'outre la brillante douceur du coloris l'amabilité des caractères des vierges et des anges contribue infiniment à l'expression d'une harmonie céleste.

En dernier lieu, on doit considérer l'endroit où le tableau doit être placé, pour ne pas obscurcir un local peu éclairé par un tableau trop sombre.

Remarquons que les grands coloristes ont disposé leurs figures sur des pensées favorables au coloris : connaissant la nature et le caractère des couleurs, ils introduisirent dans leur composition des objets propres par leur contraste à faire valoir le coloris. Sans gêne par rapport au costume, au lieu du bel ordre des plis, ils employerent souvent une grande richesse et une grande variété d'étoffes modernes; au lieu de finesse d'expression et de noblesse de caractère, ils imitèrent généralement une nature plus ou moins commune, qu'ils surent souvent aggrandir et toujours imiter avec vérité. Il est vrai cependant que *Le Titien* a peint des femmes d'une grande beauté, et les enfans mieux que per-

sonne. L'avantage qu'avaient ces grands coloristes de pouvoir introduire, dans leurs tableaux, tout ce qui pouvait servir de contraste, et plaire à l'œil, était accompagné d'un avantage plus grand encore, celui de pouvoir exécuter d'après nature.

L'étude et la connaissance des antiquités, devenues presque générales, ne permettent plus au peintre d'histoire d'employer tous ces moyens ; mais cela n'empêche point qu'on ne puisse donner un coloris agréable au dessin le plus élégant, comme on peut rendre avec une vérité qui n'a rien d'ignoble les figures d'une composition sage, et d'une invention spirituelle et instructive. Nous voyons dans quelques tableaux du *Titien* des figures que *Raphaël* n'aurait pas mieux dessinées, comme on trouve aussi quelques têtes ou figures de *Raphaël* d'un très-bon coloris.

DE L'EXÉCUTION.

Si pour posséder la théorie d'un art si compliqué il faut une longue et profonde étude des chefs-d'œuvres connus, il faut de même un long exercice et une application constante, pour obtenir une belle exécution.

Il est certain que les difficultés à surmonter sont nombreuses, quand on a un tableau à faire; mais ainsi qu'en guerre la division des ennemis rend la victoire plus certaine, de même en peinture la distinction de toutes ses parties, séparément étudiées, rendra l'exécution plus facile.

On fait d'abord un croquis, commençant toujours par la figure principale; après cette pensée, on fait un dessin bien arrêté, uniquement pour les grandes parties : ensuite de ce résultat, on dessine ou on peint toutes les parties autant que possible d'après nature.

Qu'on fasse bien attention que l'ensemble d'une figure doit être dessiné sur la même distance et

du même point de vue qu'on a fixé pour tout le tableau! C'est une règle certaine de la perspective.

Que d'un art délicat les pièces assorties
N'y forment qu'un seul tout de diverses parties!

Les grandes masses de lumières et d'ombres seront également arrêtées, pour être assuré que le tout ensemble aura une harmonie conforme à l'expression du sujet.

Quelques grands maîtres ont modelé (en cire ou en terre) toutes les figures de leur composition, pour les exposer à une lumière quelconque; par ce moyen, on assure la vraie position des figures: on trouve aussi la vérité des ombres et des lumières, mais pas toujours la beauté du clair-obscur; aussi la petitesse des objets détruit la perspective aérienne pour laquelle on doit considérer tous les objets quels qu'ils soient dans leur grandeur naturelle, sur-tout la distance de l'un à l'autre. C'est à proportion de cette distance que les couleurs doivent s'affaiblir. Il n'est pas moins avantageux de faire une esquisse coloriée après le dessin, je sais qu'on peut dessiner au pinceau comme au crayon; mais les facultés humaines ont plus de

force, employées sur un seul objet que sur plusieurs à-la-fois. On ne saurait dessiner trop correctement les figures nues sur la toile, quoiqu'elles doivent être drapées, puisque c'est le nu qui doit produire la beauté des draperies.

Le fond de la toile ou du panneau, sur lequel on se propose de peindre, doit être blanc ou d'un gris très-clair; outre que ce fond contribue à la beauté du coloris, il assure la conservation des couleurs : c'est à cette pratique qu'on doit la fraîcheur et la vivacité des tableaux de *Jean* et de *Gentil Bellin*, que j'ai vus à Venise, mieux conservés qu'aucun tableau postérieurement peint.

La difficulté de l'exécution ne saurait balancer ces avantages, joignons-y que la transparence des couleurs occasionne une variété dans les teintes que les couleurs opaques ne produiront jamais. Peintes de cette manière, les ombres paraissent aussi plus vraies, parce que la lumière qui éclaire le tableau est absorbée par les couleurs transparentes, ce qui les fait ressembler davantage à l'ombre réelle.

Je ne dis rien des couleurs que nous employons, parce qu'elles sont sujettes à une différence qui empêche d'assurer avec précision le produit que

donnera leur mêlange. Les couleurs claires exigent une couche plus épaisse, afin de renvoyer plus de rayons à l'œil : quelqu'empâtées qu'elles soient, un pinceau adroit sait cependant cacher cet artifice. Une touche sensible distinguera très-bien le luisant d'un corps poli, comme un pinceau heurté caractérisera les corps rudes. Quel que soit le maniement du pinceau, à la distance requise, tout doit paraître comme la nature même, qui n'a ni touche ni manière.

Le Corrège nous donne l'exemple d'une belle exécution, son pinceau semble avoir créé les objets. Les tableaux du meilleur temps du *Titien*, ainsi que les plus beaux portraits de *Van Dyck*, sont des exemples d'une exécution facile et très-belle en même temps. *Miéris* et *Gérard Dow* sont des modèles d'une exécution excessivement soignée et précieuse.

Des génies supérieurs entre les modernes ont préféré la richesse d'imagination à la finesse des pensées, la facilité dans l'exécution à l'exactitude des détails : l'une était la production de leur vaste génie, comme l'autre était le fruit de leurs études. Ces qualités, estimables d'ailleurs, prises pour des perfections, ont souvent séduit la jeunesse qui, trompée par cet appât de facilité, a cru y parvenir sans avoir

fait les études, par lesquelles ces grands hommes avaient passé : c'est par négligence d'étude, c'est par ignorance des principes que la peinture est dégénérée en un vil métier. L'exemple des plus grands hommes, qui eux-mêmes n'ont pu donner une perfection égale à tous leurs ouvrages, doit nous engager à faire des efforts, et à ne jamais nous abandonner à la facilité que nous avons acquise.

Si, par la vue continuelle de son ouvrage, l'artiste s'éblouit sur ses défauts; en se privant pour quelque temps de cette vue, il pourra les découvrir avec plus de facilité. Celui qui, par la vivacité de son esprit, se laisse quelquefois emporter au-delà des bornes de la régularité, celui-là doit suivre le conseil du poëte :

Hâtez-vous lentement, et, sans perdre courage,
Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage.

. . . .
. . . .

Faites choix d'un censeur solide et salutaire,
Que la raison conduise et le savoir éclaire,
Et dont le crayon sûr d'abord aille chercher
L'endroit que l'on sent faible et qu'on veut se cacher.

Quoique nous fassions, que ce ne soit jamais un vil intérêt qui nous guide! le gain est l'unique but du marchand, l'honneur doit être celui de l'artiste.

RÉFLEXIONS SUR LA PERSPECTIVE.

LA pratique de la perspective, par rapport à la peinture, exige bien quelques réflexions; tout ce qui est visible étant soumis à ses règles, l'artiste doit les connaître parfaitement. Il n'est pas moins vrai qu'il doit les employer de manière que les objets ne paraissent jamais altérés dans leur forme, quand son tableau serait vu hors de la distance et du point de vue qu'il a fixés. Cela arriverait cependant s'il prenait la distance trop courte : moyennant cette observation, les règles de la perspective ne peuvent nous égarer. Les anciens sculpteurs et architectes ont quelquefois abandonné la régularité géométrique pour contenter l'œil, ce qui ne regarde point la perspective, mais bien l'optique.

On doit considérer un tableau comme une ouverture, dans laquelle ou par laquelle on voit les objets. Le point de vue doit naturellement être dans son circuit, et, autant que possible, à une hauteur égale à l'œil du spectateur : la distance doit être proportionnée à la grandeur du tableau, pour qu'on puisse le voir en entier sans devoir tourner la tête.

Prenons

Prenons un objet pour exemple : supposons une personne de six pieds, je dois m'en éloigner de douze au moins pour la voir en entier; en plaçant une glace ou carreau de verre de six pieds près de la personne, entre elle et mon œil, j'aurai mon tableau de grandeur naturelle dans ce carreau.

Si je pose une glace de la grandeur d'un pied à la distance de deux pieds de mon œil, je n'y verrai pas moins la personne de six pieds avec la même clarté et netteté des détails. Cette glace ou cette ouverture ne sera cependant qu'un petit tableau. Au travers d'une glace plus petite encore, je verrai toujours la même personne aussi bien qu'au travers de la plus grande. Cet exemple nous prouve que les objets qui sont sur le devant d'un tableau sont toujours censés être de leur grandeur naturelle, puisque ni la personne de six pieds, ni moi qui la regardais, n'avons aucunement changé de place : il prouve encore que, les rayons des extrêmités venant à s'unir dans l'œil, cet organe ne peut juger de la grandeur que par comparaison avec les autres objets qu'il observe à l'entour.

Cette distance de deux fois la grandeur du tableau, de l'ouverture, ou de l'objet, étant la plus raisonnable, une quantité de figures qui exigerait

une ouverture de quinze pieds demanderait conséquemment une distance de trente. Il résulte de ces réflexions qu'un tableau doit contenter l'œil étant vu de loin, aussi bien pour l'emplacement des figures que pour l'effet. C'est par les règles de la perspective qu'on peut juger si une composition est vraie et naturelle : aussi *Raphaël* et tous les peintres universellement admirés les ont suivies.

Quoique les imperfections des grands hommes puissent nous instruire, c'est à regret que je dis avoir remarqué plusieurs fois dans leurs ouvrages que le plan du tableau était incompatible avec les règles de la perspective, et avoir trouvé plusieurs points de vue très-distingués par des objets qui rendent cette faute très-visible : j'ai remarqué également des positions insoutenables et des raccourcis impossibles. Il est vrai, cela remplit le tableau à merveille, et, de plus, fait paraître tous les objets en mouvement.

Malgré la gravité de ces fautes, je ne suis pas moins persuadé qu'on les a commises par cette vivacité d'imagination qui ne souffre point d'analyse, et sur-tout pour produire cette espèce de fracas, que la régularité n'occasionne jamais, et dont le vulgaire est toujours ébloui. Rien n'est

si facile que de faire un plan de grands carreaux dégradés selon les règles de la perspective : l'artiste y trouvera la hauteur, la largeur, toutes les distances et les élevations des objets.

Outre la diminution de grandeur, que doivent subir tous les objets qui sont au-delà de la première figure placée sur le devant du tableau, ils doivent proportionnellement souffrir une dégradation de force et de couleur ; cet affaiblissement s'appelle *perspective aérienne*, parce qu'elle est occasionnée par l'interposition de l'air : aussi un ciel nébuleux, ou chargé de vapeurs, doit-il augmenter cet affaiblissement à proportion de sa densité, au point de confondre les objets avec l'air épaissi ; alors c'est un brouillard.

RÉFLEXIONS SUR L'ARCHITECTURE.

Ce ne sont pas uniquement les ordres d'architecture, que *Vignole*, *Paladio* et *Scamozzi* nous ont fait connaître, que l'artiste doit imiter; le goût de l'architecture des différens peuples doit entrer dans ses spéculations, pour autant que les monumens peuvent l'instruire. Ceux qui existent en Égypte et en Perse, le tabernacle que *Moïse* érigea dans le désert, ainsi que le temple que *Salomon* dédia au Seigneur, sont des exemples d'une architecture qui était particulière aux Orientaux. Les Grecs mêmes n'ont pas toujours employé les règles qui nous sont transmises par les Romains : témoins les temples de Pœstum, etc. *Vitruve* s'élève contre les abus introduits de son temps : hélas! ils sont augmentés avec l'écoulement des siècles. La dépravation du goût multiplie les ornemens : nous gâtons tout à force de l'orner.

Les temples des anciens étaient d'une majestueuse simplicité; communément le plan était un carré long : ce n'est que sous l'empire romain qu'on a commencé à dégénérer de cette simplicité. Aussi, aux époques plus reculées, les habitations des rois n'avaient rien qui approchât de la majesté des tem-

ples ; les maisons des particuliers étaient sans le moindre ornement, comme les villes découvertes au royaume de Naples nous le prouvent. Que l'artiste sache que toute invention doit avoir la vérité pour base ! C'est détruire toute vraisemblance que de prodiguer la richesse de l'architecture aux habitations des particuliers ; métamorphoser leur chétives maisons en bâtimens ridiculement fastueux, cómme a fait *Paul Véronèse :* c'est braver à-la-fois et la vérité et le bons sens.

On ne saurait suivre un meilleur modèle que *le Poussin*, le bon goût y est joint à l'observation du costume. La simplicité dans les habitations est exigée comme celle des habillemens : l'abus des colonnes et colonnades est aussi repréhensible que celui des satins, des velours ou autres objets inusités chez les anciens.

RÉFLEXIONS SUR LA LUMIÈRE, etc.

Comme le peintre d'histoire est très-souvent privé des objets qu'il doit rendre, et que c'est un bonheur très-rare pour lui de pouvoir peindre d'après nature les caractères que l'histoire exige, il doit se munir des connoissances propres à éclairer son imagination : l'optique et la catoptrique lui apprendront par quel mécanisme nous voyons les objets, les différences que leur éloignement occasionne, et les principes de la réflexion de la lumière sur les corps polis. Son génie et sa mémoire, guidés par ces principes, suppléeront au défaut de la nature, quand il s'en trouve absolument privé.

Ces connaissances lui apprendront encore la raison, pour laquelle une lumière qui tombe vers le milieu d'un corps presque rond, comme serait le bras d'une femme, sera plus agréable à l'œil que ne serait la lumière qui tombe sur le contour.

Les parties éclairées renvoient plus de rayons à l'œil que celles qui sont en demi-teinte, et par-là elles doivent approcher davantage; cet effet convient parfaitement à un corps presque rond dont

le contour doit s'éloigner de notre œil, ce qu'il ne fait pas quand il est chargé de la plus grande lumière. Les demi-teintes font éloigner le contour, elles font une circonférence au-lieu d'un trait tranchant : tels sont les beaux portraits de *Van Dyck*, qui, pour ainsi dire sans ombre, paroissent cependant très-ronds et presque lumineux. Observons toutefois qu'une lumière éclairant les objets plus ou moins de côté contribuera à une expression plus ou moins sombre.

Si *Platon* a défini la forme ronde comme la plus parfaite, nous pouvons dire à-coup-sûr qu'elle est la plus agréable à l'œil. La raison en est claire : la variété des teintes et la douceur des nuances qu'elle occasionne flattent agréablement la vue, au-lieu que le tranchant des angles de toute autre forme heurte cet organe, auquel les parties toutes plattes et unies sont également désagréables. Remarquons à ce sujet que les anciens ont plus ou moins arrondi les membres du corps humain, que *le Corrège* a arrondi ses masses de lumière comme *Rubens* fit arrondir ses groupes. C'est par cet arrondissement qu'il a donné cette espèce de magnificence à ses grandes compositions. Chacun a son goût comme chacun a un sentiment qui lui est propre. Mais, pour qu'on puisse l'appeler *bon goût*, il doit être

fondé sur des raisons physiques ou morales : c'est ce qui doit engager l'artiste à étudier la nature pour découvrir ses beautés, et les sciences pour être éclairé par leur lumière.

D'après le choix d'une lumière qui est très-propre à conserver la beauté des formes, en éclairant les figures presque par-devant ou vers le milieu, on en suppose l'origine plus ou moins derrière le spectateur. Dès-lors l'horison, derrière les figures qui sont sur le tableau, ne saurait avoir un brillant semblable à celui du coucher du soleil. Ces jeux de lumière, adoptés par de grands peintres, ainsi que leur pluralité, ont quelque chose de pittoresque, qui en impose à la première vue ; mais plusieurs sources de lumière d'une égale force paraissent impossibles au spectateur instruit : un examen réfléchi détruit le charme momentané, au lieu que l'unité d'une grande lumière, qu'une harmonie et un effet fondés sur la nature, rendent un tableau de plus en plus intéressant. L'analyse à-coup-sûr en découvre les beautés.

On peut donner au ciel une clarté délicate, comme il peut y avoir des lumières réflétées ; mais on ne peut pas supposer deux sources de lumière d'une

d'une force égale, puisque cela n'existe point dans la nature. J'en excepte une lumière surnaturelle qui vient du ciel; on peut la supposer d'une force quelconque selon l'avantage du tableau. On sait que le vulgaire n'est sensible qu'aux extrêmes; par-là les grands hommes ont quelquefois fait naître de grands abus : ménageons les extrêmes en tout genre, parce qu'ils sont toujours dangereux.

RÉFLEXIONS SUR L'ÉTUDE ET SUR LES DIFFÉRENS TALENS.

Se connaître soi-même est d'une sagesse qu'on n'ose présumer dans un jeune homme : il peut avoir de l'inclination pour la peinture, sans faire attention que dans cet art il y en a beaucoup d'appelés et peu d'élus. Il est vrai cependant qu'une conception vive, l'esprit d'imitation et la justesse de l'œil distinguent celui qui a la disposition à pouvoir parcourir cette carrière avec succès : que la géométrie pratique et la perspective occupent ses momens de loisir, tandis qu'il enrichit sa mémoire et qu'il rend sa main obéissante en s'exerçant au dessin qu'il étudiera d'après des objets dessinés à la main, et, dès qu'il pourra, d'après les figures moulées sur l'antique!

Qu'on sache que les estampes ne sont bonnes que pour la pensée et l'ensemble! Toujours gravées d'après des dessins plus ou moins exacts, je n'en ai pas encore vues qui rendissent fidèlement la beauté et la finesse des expressions que *Raphaël* savait donner à ses têtes : il est presque impossible de les rendre en petit, puisqu'à peine on peut les saisir quand on les dessine de la grandeur qu'il les a peintes.

Si la connaissance de l'anatomie est nécessaire, l'étude de la composition n'exige pas moins une pratique longue et constante, qu'on peut utilement interrompre en copiant quelques tableaux d'un excellent coloris, parce qu'il faut connaître les teintes avec lesquelles on peut imiter la chair, avant que de pouvoir peindre d'après la nature avec utilité, comme on doit avoir étudié long-temps d'après l'antique pour dessiner d'après elle avec fruit, parce qu'on doit connaître les formes avant que de chercher les différens mouvemens.

C'est en étudiant la nature avec assiduité qu'on obtiendra cette exécution intéressante par laquelle les belles formes reçoivent le charme d'un coloris agréable : c'est elle seule qui peut apprendre à donner cette légéreté à une belle chevelure, cette

transparence à une eau limpide, et tant d'autres agrémens dont les différens objets sont susceptibles.

La nature elle-même doit nous apprendre à représenter ses productions; mais avant tout les principes et les exemples doivent nous instruire pour les bien choisir. En tout temps et en tout lieu elle peut nous offrir des particularités intéressantes dont on doit enricher sa mémoire? Tantôt c'est un mouvement qui plait, quelquefois c'est un effet de lumière agréable; ici c'est une expression délicate, là c'est une harmonie charmante: on doit saisir et pour ainsi dire mettre en réserve ces espèces de beautés, trop passagères pour pouvoir être exécutées d'après nature.

Il est à remarquer que les hommes, tous variés d'organisation comme de physionomie, ne doivent pas tous tenir la même route pour obtenir du succès. Si les grands principes sont essentiellement nécessaires, ils peuvent être employés de différentes manières, selon le génie de chaque individu. Son aptitude personnelle se développera par l'étude: alors un sentiment intérieur doit lui faire distinguer ce qu'il a dans l'ame. Qu'on ne s'y trompe pas! c'est de cela que dépend tout le succès.

Le choix du genre plus ou moins élevé, mais proportionné à son aptitude, facilitera le progrès

qu'il est capable de faire dans celui-ci, et qu'il n'obtiendra jamais dans aucun autre.

Autant il y a eu d'artistes célèbres, autant voit-on de manières et de goûts différens : observons cependant que ni ces goûts ni ces manières ne sont point du tout égaux ni en mérite ni en beauté; la différence est énorme pour l'amateur éclairé. Quelle comparaison y a-t-il entre une tête de *Raphaël* ou du *Guide*, et une tête de *Rembrandt* ou du *Caravaggio*, en la supposant même d'un dessin correct? L'une est la production d'un génie sublime, tandis que l'autre n'est qu'une imitation servile. Nous confessons cependant que *Rembrandt* avait un grand talent; mais quel est ce talent, je le demande, comparativement à la noblesse de l'invention, à la beauté des caractères et à la finesse de l'expression?

D'après cette réflexion, on s'étonne qu'un amateur instruit ait fait une balance pour peser le génie, l'esprit, les grâces et les degrés de mérite des grands peintres. Il est vrai qu'il ne l'a pas donnée pour un ouvrage sérieux. *De Piles* lui-même sentit, je ne dis pas la défectuosité, mais du moins le faible de son invention; il voulait seulement mettre le génie et l'esprit des grands peintres à la portée de

ceux qui, en fait de peinture, n'en ont pas : aussi, en la prenant au sérieux, on se met volontairement de niveau avec le cordonnier d'*Apelle*; en effet, le génie d'un *Raphaël*, d'un *Corrège*, d'un *Léonard De Vinci*, se peut-il peser ? Le poids des grâces égale-t-il celui du coloris ? Une once d'expression vaut-elle une livre d'effet ?

Au peu de distinction qu'on fait du genre sublime et des parties spirituelles de l'art, on est tenté de croire que les pensées triviales et les productions outrées, qu'on est habitué de voir, ont tout-à-fait gâté nos organes. Il est vrai, on prononce avec respect le nom de *Raphaël*, comme celui d'*Homère*; un petit nombre cependant goûte effectivement leurs ouvrages, et un nombre plus petit encore sait en profiter.

Ce n'est pas qu'on conseille d'imiter à la lettre un grand maître quelconque, on devrait avoir son génie pour ne pas rester son singe. Le grand secret pour se conduire consiste donc à faire éclore le germe du talent qu'on a en propre, par l'étude des principes qui (pour me servir de l'expression de *Socrate*) nous aideront à faire accoucher notre esprit.

CONCLUSION.

La sévérité des principes que nous avons proposés aux peintres d'histoire ne doit en rien diminuer l'estime que méritent les ouvrages, où ils ne se trouvent pas ponctuellement observés. L'art est d'une étendue si considérable, et la vie est si courte, qu'aucun homme n'est encore parvenu à en posséder toutes les parties dans une grande supériorité.

Quoiqu'il soit certain qu'une seule partie, portée à un degré éminent, suffise pour rendre un artiste immortel, il ne doit pas moins s'efforcer à les acquérir toutes, parce qu'on ne peut pas se passer d'une seule dans la formation d'un tableau.

Il est tout naturel que l'amateur peut avoir une prédilection, comme l'artiste peut avoir une aptitude pour une partie ou pour un genre, sans déprimer les autres : aussi n'y a-t-il que l'ignorance présomptueuse qui méprise ou qui peut supposer du mépris pour une partie quelconque d'un art si difficile. *Michel-Ange*, grand peintre, architecte et sculpteur, reconnaissant son faible, fit quelquefois peindre *Sébastien* de Venise, sur son dessin, parce qu'il était bon coloriste.

Les hommes sensés, et encore moins les grands hommes, ne méprisèrent aucun talent; mais ils surent estimer chaque genre et chaque partie, selon le rang qui leur est dû dans un art qui en contient un si grand nombre.

Il résulte de ces réflexions que les principes que j'ai posés ne peuvent diminuer le mérite des excellens peintres de l'école venitienne ou flamande: leurs tableaux, considérés comme imitations de la nature, sont des productions d'une beauté étonnante.

Mon silence sur un nombre infini d'hommes célèbres de différentes écoles, ainsi que sur leurs talens distingués, paraîtra peut-être étrange à ceux qui ne sentent pas la nécessité de viser au centre, pour n'en pas rester trop éloigné quand on tire au blanc; mon plan étant de parler de l'art, et non pas des artistes, que pour autant qu'ils nous procurent un exemple de perfection à suivre ou de brillans défauts à éviter, ce silence à leur égard ne doit aucunement être interprété comme indifférence ou mépris.

J'aurais voulu éviter toute comparaison si j'avais pu faire sentir une différence bien distinguée entre deux grands talens par les louanges seules.

L'éloge sans critique, trop souvent employé par ceux qui ont écrit sur la peinture, en a fait des panégyristes louables, au lieu d'écrivains utiles.

La faiblesse de cette méthode et l'exemple du célèbre *Mengs* m'ont encouragé : n'ayant pas vu ses meilleurs tableaux, je ne puis apprécier ses talens en peinture; mais ses écrits sont sans prétention et nous montrent un homme qui possédait la théorie de son art. C'est à l'âge de vingt ans que j'aurais voulu lire ses ouvrages, et non pas après avoir fait les mêmes études, qui ont fait naître ces réflexions.

La critique peut déplaire aux amateurs qui aiment à croire parfaits les tableaux qui leur font un grand plaisir : tel est un cœur sincère et sensible, il n'entend qu'avec peine relever un défaut de son ami. La faiblesse humaine ne permet pas cependant cette perfection désirée, et sur laquelle nous avons tous un aveuglement en proportion inverse de nos lumières. Cette illusion fait une partie de notre bonheur, puisqu'il est aussi indifférent de se complaire dans des productions simplement belles qu'il serait dangereux de prendre pour exemple celles qui ne sont pas les plus parfaites.

Tout

Tout le monde sait qu'en suivant un modèle on ne saurait jamais le devancer.

Plusieurs préceptes ont dû paraître très-communs au lecteur instruit : je les ai cru nécessaires, non pas parce que je suppose qu'on les ignore, mais parce que je sais qu'on les néglige. Il est connu d'ailleurs que dans les arts il y a des principes universellement suivis, tels sont en médecine les aphorismes si célèbres d'*Hippocrate* ; mais l'influence du climat sur le moral aussi bien que sur le physique exige des observations dans un pays, qui seraient inutiles dans l'autre.

C'est en faveur des jeunes artistes que j'écris : et je laisse ceux qui veulent sucer le poison, là où je cherche le miel, se rassasier à l'aise.

RÉFLEXIONS GÉNÉRALES.

L'ON connoît les avantages du dessin et sur-tout ceux de la peinture pour conserver ou pour transmettre une idée parfaite des objets ; on est convenu que les tableaux, et même les estampes, sont des

livres pour instruire les esprits bornés et ceux qui ne savent ni lire ni écrire ; on sait encore que notre ame est plus facilement affectée par la vue qu'elle ne puisse l'être par l'ouie : dans les vies des Saints nous en avons des preuves aussi bien que dans l'histoire profane. Ces qualités, principalement propres à la peinture, pourraient donner quelqu'importance à un art souvent considéré comme de pur agrément ; mais quand arrivera-t-il que nous soyons tous d'un même avis ?

Me rappelant les opinions des grands hommes sur nos faibles talens, je me permets quelques réflexions concernant les arts et les sciences. J'ai dit que la poésie était une élévation d'idée, qu'*Homère* était un excellent modèle pour l'invention. *Platon*, le plus grave des anciens philosophes, l'a banni de sa république ; mais ce n'est que pour les vices et les faiblesses qu'il a donnés à ses dieux : *Platon* ne condanne pas la poésie, ni les autres inventions de ce poëte.

Un esprit fort, un génie supérieur de l'antiquité traita la sculpture de vil métier : heureusement *Lucien* fait sentir qu'il ne méprisa la sculpture que par la médiocrité de fortune qu'il pouvait en attendre, et par aversion pour le travail des mains :

il avait oublié que des Romains célèbres ont été cultivateurs. Il ignorait, sans doute, que les rois, même dès le temps de *David*, honoraient les ouvriers distingués par des titres qu'aucun beau parleur n'a jamais obtenus, comme la lettre d'*Hiram*, roi de Tyr, à *Salomon* nous le prouve.

Si le père de *Lucien* était un ignorant et son oncle un brutal, tous deux mauvais sculpteurs, cela ne devait pas influer sur un art qui n'était pas sa vocation; encore eût-il pu exalter son état de rhéteur, sans avilir la sculpture.

Un des philosophes les plus distingués de nos jours attribua la corruption de nos mœurs aux sciences et aux arts? *Jean-Jacques* a relevé avec une éloquence étonnante tout le mal qu'ils ont produits. Je laisse aux gens à talens à prôner le bien qu'ils ont fait. En confessant que l'homme sait abuser de tout, je ne puis m'empêcher de penser que le Créateur ait accordé à sa créature la faculté d'embellir son séjour, et de varier par les sciences et par les arts le travail auquel elle est condamnée depuis sa chûte : je les compare à un bâton qui lui est donné pour soutenir sa faiblesse : si elle en abuse, si elle s'en blesse elle-même, si elle en maltraite son semblable, je le demande,

est-ce la faute du bâton? Si l'homme, dans l'état de simple nature, eût été aussi vertueux et aussi bon que *Jean-Jacques* le prétend, aurait-il si cruellement abusé d'un instrument qui est propre et utile à le soutenir? Après tout, n'étant pas en notre pouvoir de faire renaître cette simplicité antique, cette ignorance supposée heureuse, ni ces vertus sauvages que le philosophe a tant à cœur, évitons du moins de produire des ouvrages dangereux; tâchons de plaire, mais d'instruire en même temps : représentons les vertus si belles que tout le monde doive les aimer.

FIN.

